

370
100



Pastell-Malerei.



Schriften und Zeichenwerke desselben Verfassers:

Taschenbuch für Lehrer des Freihandzeichnens mit 220 Illustrationen, Anleitung zur Porzellanmalerei, Kunsttechnik für Dilletanten, Ornamentale Farbenstudien, Einfache Ornamentale Umrisse, Schattierte Ornamente und Motive, Farbige Motive, Schule der Aquarellmalerei, Grundriss der Formenlehre, Schule der Ölmalerei, Lehre der malerischen Perspektive, Anleitung zur Majolikamalerei u. s. w. u. s. w.

Anleitung

zur

PASTELL-MALEREI

von

Hermann Bouffier

acad. Zeichenlehrer, Lehrer an der Kunst- und Gewerbeschule
zu Wiesbaden.



Wiesbaden.

Verlag von J. Bossong.

1891.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Emil Rohr, K'lautern.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
Einleitung	1
Wahl des Zeichenpapiers	2
Aufspannung des Zeichenpapiers	3
Entwerfen des Bildes	5
Das Colorit des Bildes	5
Das Gesicht	8
Die Übermalung	12
Die Überarbeitung	17
Der Hintergrund	17
Die Gewandung	19
„ „ schwarz	20
„ „ blau	20
„ „ carmoisin	21
„ „ violett	22
„ „ gelb und grün	22
Erhaltung der Pastellmalereien	24





Digitized by the Internet Archive
in 2016

Vorwort.

Erst in dem letzten Jahrzehnt war es der Pastellmalerei beschieden, wieder einen ehrenden Platz unter den modernen Malweisen einzunehmen. Fast ein Jahrhundert lang wollte man von dieser Technik nichts mehr wissen, da die auf unsere Zeit überlieferten Gemälde den modernen Ansprüchen nicht genügen konnten und diese Malereien alle flach und matt erschienen, welches man auf Kosten des dazu gebrauchten Materials schob. Doch lehrten angestellte Versuche, dass sich mit den matt und todt erscheinenden Stiften Resultate erzielen liessen, welche die kühnste Erwartung übertrafen. Und jetzt hat diese Maltechnik so allseitige Anerkennung gefunden, dass selbst unser dilettantierendes Publikum mit Vorliebe sich ihr zugewendet hat und sie mit der Liebe pflegt, welche sie voll in Anspruch nehmen darf.

Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts war sie bekannt. Josef Vivieu, geb. 1657 gest. 1735, war einer der ersten Maler, der diese Malweise rationell betrieb. Jedoch ist es nicht ausgeschlossen, dass man dieselbe schon im 15. Jahrhundert pflegte, wenn auch aus der damaligen Zeit keine Bilder uns bekannt sind. Von deutschen Malern sind es Rafael Mengs, Füger u. a.,

die sich dieser Malerei hauptsächlich bedienten, wie unter den französischen Malern Liotard und Latour, und von italienischen Malern hauptsächlich Rosalbo Carriera zu erwähnen sind.

Da es nicht überall dem Liebhaber möglich ist, einen Lehrer für die Pastellmalerei zu finden, so war es unser Bestreben, ein Werkchen zu schaffen, welches das Alles, was für die Malerei wünschenswert erschien, zusammenfasste und welches genannte Technik aufs Gewissenhafteste erläutern sollte, um dem Selbststudium ein sicherer Führer zu sein.

Wiesbaden, 1891.

H. Bouffier.

Einleitung.

Die Pastellmalerei ist die Kunst, mit trockenen Farben auf dazu geeignetes Papier, mit rauher Oberfläche, zu malen. Die Farben haben sämmtlich die Form kleiner Stifte und man arbeitet damit wie mit schwarzer Kreide oder auch Röteln, nur dass man es dabei weniger nötig hat, die Stifte stets zu spitzen, sondern dass man sich derselben meistens stumpf bedient.

Die Malereien werden durchaus in gewischter Manier behandelt und nur bei der Fertigstellung bedeckt man einige Partien in Strichmanier. Doch sollte man bedacht sein, bei der Anlage zuerst zu schraffieren und hiernach zu wischen, weil dadurch der Farbauftrag gleichmässiger und dünner wird, als wenn man im Gegensatze die Farben breit hinwischt.

Es ist durchaus nicht nötig, die durch den Stift aufgestrichenen Farbentöne mit einem Wischer zu verarbeiten, sondern man benutze dazu den kleinen Finger. Sind es kleinere Partien, welche gewischt werden sollen und welche eine genauere Zeichnung erfordern, so ist ein spitzig zugeschnittenes Stückchen Kork den Papier- oder Lederwischern entschieden vorzuziehen.

Im Allgemeinen eignet sich die Pastellmalerei nicht

zu kleineren Gemälden, weil deren Details sich durch die gegebenen Hilfsmittel nicht in der wünschenswerten Schärfe ausprägen. Aus dieser Ursache beschränkt man sich auch zumeist auf das Porträt.

Da alle Pastellgemälde unter Glas gebracht werden müssen, so sind ferner auch Bilder grösseren Formats, um dieser Ursache willen als zur Pastellmalerei ungeeignet zu betrachten. Dass man wiederum zumeist Gegenstände figürlichen Genres in dieser Malweise ausführt liegt daran, dass sich der Darstellung der Bäume und Gesträucher grosse technische Schwierigkeiten entgegenstellen. Wenn auch wiederum Luft und Wasser sich zufriedenstellend ausmalen lassen, so ist doch des erstgenannten Ausstandes wegen, der Pastellstift, als zur Landschaftsmalerei ungeeignet zu betrachten. In unserm Leitfaden der Pastellmalerei wollen wir uns dieserhalb nur auf das Porträt beschränken.

Wahl des Zeichenpapiers.

Am geeignetesten zur Malerei dürfte sich wohl das Pergament empfehlen und von diesem ist wiederum dem Kalbpergamente der Vorzug zu geben. Jedoch erhält man im Handel ein eigens zur Pastellmalerei hergestelltes Papier von verschiedener Färbung. Es wird hier die Hindeutung am Platze sein, stets die farbigen Papiere zu vermeiden, da deren Lokaltön in manchmal recht unangenehmer Weise sich durch den Farbauftrag bemerkbar macht. Vielleicht wissen es unsere Leser zu

Danke, wenn wir hier ein alt bewährtes Recept mittheilen, welches es ermöglicht, das Papier selbst herzustellen.

Gutes weisses Zeichenpapier wird mit fein pulverisirtem Bimstein und Kreide durch einen in Wasser gelösten Leimzusatz gegründet. Nach vollständigem Auftrocknen wird die ganze Oberfläche durch den in Wasser getauchten Finger oder auch den Handballen vollständig eben gerieben. Durch das Wiederaufreiben wird die Oberfläche gleichmässig matt und es bildet sich eine Haut, auf welcher die Stifte leicht hingleiten. Ist die Zeichenfläche zu glatt, so gleiten die Stifte, die an und für sich weicher wie Kreidestifte sind, darüber weg, ohne dass der Farbstoff haften würde.

So einfach auch an und für sich das Präparieren des Papiers erscheinen mag, so muss es doch auf das Gewissenhafteste vorgenommen werden, da diese Stellen, auf welchen sich der Deckgrund zu dick aufgelagert hat, sich bei dem Malen in der allerunangenehmsten Weise bemerkbar machen. Nach gehöriger Prägurirung muss nun das Pastellpapier aufgezogen werden, da nur dann, wenn die ganze Fläche straff angezogen erscheint, eine saubere Ausarbeitung möglich ist.

Aufspannen des Zeichenpapieres etc. etc.

In der gewünschten Grösse des Bildes lasse man sich vom Tischler einen feststehenden Blendrahmen (keinen Keilrahmen) machen, auf welchen das Zeichenpapier gespannt wird. Das Papier wird rund herum

um 2 Centimeter grösser als der Rahmen ist, geschnitten. Auf eine glatte Unterlage gelegt, wird nun die Rückseite des Papiers mit einem Schwamm und Wasser benetzt. Die zwei zugegebenen Centimeter Rand sind trocken zu lassen und werden mit starkem Dextrin satt bestrichen, um an die Seiten des Rahmens fest gedrückt zu werden. Das Aufspannen muss unter gehöriger Vorsicht geschehen. Straff angezogen, darf sich keine Falte auf der Zeichenfläche zeigen und wiederum darf das Anziehen auch nicht allzu stark sein, damit nach dem Trocknen kein Zerreißen entstehen kann. — Jedenfalls aber muss der Blendrahmen aus gut trockenem Holze und stark gearbeitet sein.

Das Malen selbst ist immer an einer Staffelei vorzunehmen, einestheils desshalb, dass das Gemälde selbst geschont bleibe, und sodann weil man an einer Staffelei einen besseren Überblick über das Ganze hat.

Bei Auswahl der Farben achte man darauf, dass sich die Stifte bei der Strichführung zart und mild erweisen, da harte Kreiden sich durchaus nicht in der Pastellmalerei gebrauchen lassen. Ferner wähle man nicht Kästchen mit einem zu wenig reichhaltigen Sortimente von Abtönungen, da das Mischen der Farben eine Sache ist, die bei der Pastellmalerei gewisse Grenzen zu überschreiten unmöglich macht.

Es ist anzuraten, dass man sämtliche Farben auf einem Stücke Papier ausprobiert und sich so eine Art Farbentabelle macht, da man bei manchen Stiften deren Aeusserem nach nicht auf die eigentliche Farbe schliessen

kann. Noch zu Weiterem ist eine solche Farbentabelle mit dem Vorteil verknüpft, dass man bei späteren Ausführungen nicht in die Lage kommt, einen falschen Ton aufzusetzen.

Bei dem Entwerfen des Bildes hat man darauf zu achten, die Zeichenfläche möglichst rein zu halten. In jedem Falle darf das Wegbringen etwaiger falscher Striche nicht durch Gummi geschehen. Die Anwendung der Bleifeder ist gänzlich zu verwerfen und darf nur schwarze Zeichenkohle, welche überdies sehr weich sein muss, beim Scizzieren gebraucht werden. Ueberflüssige Linien lassen sich leicht durch ein Tuch entfernen; hat man jedoch noch ein anderes Hilfsmittel zum Reinigen nötig, so nehme man ein Stückchen altbackenes Brod, welches alle Unreinigkeiten wegnimmt. Niemals darf man aber frisches Brod nehmen, da der Brodteig sich auf die Zeichenfläche auflagert, und ein Anhaften der Farben nicht mehr gestattet. Jedenfalls raten wir aber beim Skizzieren die grösste Reinlichkeit an.

Das Colorit des Bildes.

Im Allgemeinen bemerken wir bei den Gemälden dreierlei Arten von Schatten. Nämlich erstens: den Halbschatten, welcher eine Mischung von Schatten und Licht ist, und besonders auf runden Körpern sich da zeigt, wo das Licht aufhört und der Schatten beginnt. Zweitens: den Hauptschatten, welcher auf solche Teile fällt, welche des Lichts gänzlich beraubt sind; und drittens den Schlagschatten, welcher von

einem Teile auf den andern geworfen wird, z. B. den Schatten der Nase auf Mund- oder Wangenpartie etc. etc. Der Schlagschatten erscheint als der kräftigste und der Halbschatten als der schwächste. Alle diese Schatten müssen nach ihren Abstufungen durch die Farben ausgedrückt werden. Es sind desswegen Farbenunterschiede zu den Schlagschatten, den ganzen Schatten, den Halbschatten, zu den Lichtern und Reflexen innezuhalten. Eine jede der einzelnen Farben muss rein und ungeschmutzt gelassen werden. Desswegen darf man niemals mit den zu dem Schatten bestimmten Stiften auf Lichtpartien arbeiten, da sonst die Reinheit des Bildes, das Colorit, darunter leiden würde. Es kann nun allerdings der Fall eintreten, dass ein Teil zu schmutzig oder zu dunkel geraten ist, dann muss man sich damit helfen, die aufgetragene Farbe mit einem Palettenmesser wieder abzunehmen, oder aber man kann auch diese missratene Stellen durch Brod wieder klären. Besser ist es allerdings, dass man solche Restaurierungsarbeiten gänzlich vermeidet.

Die reinsten und schönsten Farben, welche ein gewisses Feuer besitzen, werden zu den höchsten Lichtern aufgespart, während diejenigen des Halbschattens weniger lebhaft erscheinen dürfen und solche, welche den eigentlichen Schatten aussprechen als am wenigsten sich vordrängend, bezeichnet werden müssen.

Im Allgemeinen fallen die Halbschatten ins bläuliche, können jedoch auch ausgesprochen grünlich oder

bräunlich erscheinen wie beispielsweise bei brünetten Personen.

Die Reflexe richten sich in ihrer Farbe nach dem Gegenstande, welcher sie verursacht. Werden sie beispielsweise von Fleisch auf Fleisch geworfen, so behalten sie dieses Colorit bei, im andern Falle aber nehmen sie, wenn ein anderer Gegenstand als Faktor mit auftritt, etwas von dessen Farbe an.

Die Hauptschatten müssen so lange verdunkelt werden bis der Kopf (wir reden stets vom Porträt) seine völlige Rundung erhält. Doch richten sie sich selbstverständlich nach dem sie erzeugenden Lichte, aber sie dürfen in keinem Falle dem Schlagschatten an Stärke gleich kommen. Alle Farben müssen so nebeneinander gesetzt und behandelt werden, dass sich eine in die andere verliert. Den Hauptschatten muss man sorgfältig in den Halbschatten, wie ferner auch letzteren mit dem Lichte verschmelzen. — Die höchsten „Lichter“ und wiederum einzelne „Drucker“ werden unvermittelt stehen gelassen und wie der Ausdruck lautet „keck“ aufgesetzt.

Bei einem jeden Gemälde hat man drei hauptsächliche Unterschiede inne zu halten. Erstens das Untermalen, zweitens bestimmter Auftrag der Farben und drittens das Ausmalen.

Beim Untermalen wird nur beiläufig diejenige Farbe aufgetragen, die der einzelne Teil bekommen soll. Man gibt dabei den Schatten weder ihre volle Stärke, noch dem Lichte seinen höchsten Glanz, richtet sich

aber dabei sorgfältig in der Wahl der ersten Farben, nach denen mit welchen man sie überarbeiten will. Diese Farben dürfen jedoch nicht brillieren, da sonst der Auftrag der Lichter und Reflexe nicht mehr in voll ansprechender Wirkung sein würde. Nach dieser allgemeinen Einleitung wollen wir nun versuchen, einen genauen Weg anzugeben, vermittelt dessen man Köpfe in der Pastellmalerei anfertigen kann.

Das Gesicht.

Die Untermalung.

Anzuerst ist es, dass alle, welche zur Pastellmalerei übergehen, sich erst nach guten Pastellbildern üben. Es wird da nicht allzuschwer fallen die Grundfarbe des Gemäldes zu entdecken, um sich in der Wahl der Zeichenstifte darnach zu richten. Der Anfang wird jedesmal mit der Schattenseite des Bildes gemacht, welche man glatt schraffirend, also in einer Fläche anlegt. Der ganze Malgrund (Fläche des Papieres) muss eben bedeckt sein und nichts darf mehr von dem Papiertone durchleuchten. Jedoch muss es entschieden vermieden werden, dass sich die Farbe zu dick auflagert, da in diesem Falle das „Überarbeiten“ mit den grössten Schwierigkeiten verbunden sein würde. Vorerst legt man auch die Schlagschatten mit demselben Tone an, und erst später schraffirt man mit einer dunklern Farbe nach. Ebenso verfährt man mit der Lichtseite, welche mit einem matten Fleischfarbentone überschraffirt wird. Die Stellen, wo sich die höchsten

Lichter auflagern, untermalt man am besten gleich mit einem helleren Tone als jenem, welcher den Lokaltönen ausspricht. Das auf den Wangen sich zeigende Rot kann ebenfalls gegen den Lokaltönen mehr absteigend gehalten werden.

Alle diese aufgetragenen Töne werden nun mit dem kleinen Finger, trocken, in einander verrieben. Jedoch muss man sich sehr in Acht nehmen, dass man mit einer Farbe nicht zu tief in die andere geräth, da hierdurch Misstöne entstehen, die nicht mehr den geforderten Lokaltönen entsprechen. Es soll nur soviel ineinander gerieben werden, dass zarte Übergänge entstehen, jeder Ton aber auch wieder für sich allein anspricht. Deswegen ist es auch nötig, dass man den Finger immer möglichst rein halte. Er darf nur leicht über die gemalte Fläche gleiten, da sonst die Umrisse, die ja stets innegehalten bleiben müssen, zu sehr leiden würden. Dieserhalb hat man auch bereits bei dem Schraffiren Sorge zu tragen, dass die Strichlagen nicht in das Papier eindringen. Dem Colorit wird seine Stärke mehr durch öfteres Überarbeiten mit den Stiften, als durch zu festes Aufreiben gegeben.

Nachdem die Haupt-, Schatten- und Lichtpartien aufgesetzt sind, schreitet man zur Anlage, der Augen, der Nase, des Mundes. Bei dem Auge erscheint es von Vorteil, zuerst die Pupille, jedoch etwas kleiner denn die wirkliche Grösse, einzumalen. Hierauf erfolgt die Umrandung des Augapfels blau, braun etc., aber so, dass die hellste Stelle, also der weisse Reflex, vollstän-

dig ausgespart bleibt, da beim späteren Auftrag der Aufsatzzfarbe, diese nicht mehr in der gehörigen Schärfe oder besser gesagt in dem gewünschten Feuer erscheinen würde. Ist trotz aller Vorsicht dennoch diese Stelle nicht rein geblieben, so muss man durch vorsichtiges Radieren mit einem Messer deren Weiss wieder herzustellen suchen. Zu allerletzt, also erst beim Ausmalen, wird diese Stelle mit dem betreffenden Tone versehen. Das Weisse im Auge darf nicht beim Malen zu hoch gestimmt werden. Besser ist es die ganze Anlage zuerst mit dessen Schattentöne anzulegen und später erst die höheren Abstufungen aufzutragen. Die Augenwinkel werden rötlich untermalt. Die Augenlieder müssen mit scharf gespitztem Stifte aber dennoch weich gezeichnet werden. Kleinere Verwischungen sind bei diesem Detaillieren nicht mit dem Finger vorzunehmen, sondern wie schon Eingangs erwähnt mit dem zugespitzten Korkwischer.

Die Augenbrauen werden ebenfalls bestimmt gezeichnet, doch sind die Stifte so zu wählen, dass beim Untermalen bereits Rücksicht auf die spätere Schattirung genommen wird. Bei dem Malen des Mundes muss alsbald ein gewisser Contrast zwischen beiden Lippen gewahrt werden, derart, dass die Oberlippe gegen die Unterlippe in der Anlage etwas dunkler erscheint. Den Mundspalt zeichnet man am besten mit einem braunen Stifte, d. h. wenn die Mundöffnung nicht die Zähne durchblicken lässt. Selbstredend ist auch beim Unter-

malen des Mundes wieder Rücksicht auf die später zu erfolgende Schattierung zu nehmen.

Nicht am leichtesten ist die Untermalung der Haare. Im Allgemeinen wird zuerst auch hier die Schattenseite angelegt, die mit der Lichtseite contrastiren muss, worauf beide in einander gewischt werden, doch so, dass die Grenzen immerhin noch ersichtlich sind. Nicht zu vergessen ist, dass der Farbauftrag in Bezug auf seine Dicke, gegen diesen der Schattenpartien des leichteren Verwischens wegen, nur halb so dick sein darf. Im Allgemeinen wird sich dieses nach einigen Versuchen von selbst lehren, da zu dick aufgetragene Farben die hellen Farben nicht mehr klar durchscheinen lassen. Man soll desshalb bedacht sein die Schatten, welche keines hellen Lichtes mehr bedürfen, gleich derb zu untermalen, die Lichter aber, welche oft übergangen müssen werden, nur leicht zu übergehen.

Um auf das Gesicht wieder zurück zu kommen, trägt man jetzt die bläulichen und grauen Halbschatten auf, so dass man über die Fleischtöne resp. deren Anlage leicht wegarbeitet. Schatten mit Halbschatten, Halbschatten mit Licht verbindet man miteinander derart, dass auf dem Gesichte etwas mehr das rötliche, auf Hals und Brust etwas mehr das bläuliche Colorit durchleuchtet. Ehe nun die „erste Arbeit“ zum Abschlusse gelangt, wird auch sämmtliches Beiwerk, Hintergrund und Gewandung, auf welche letztere wir noch zu sprechen kommen, untermalt. Beim Untermalen soll bereits die grösste Genauigkeit befolgt werden, so dass

man mit den Stiften, die rötlichen, bläulichen und gelblichen Töne, da wo sie gefordert werden, nochmals überarbeitet. Beispielsweise am Kinn, wo die Farben rötlicher, an den Schläfen, wo sie bläulicher erscheinen. Doch müssen diese Abtönungen sehr zart gehalten werden, so dass sie mehr als Incarnat erscheinen und wie mehr angehaucht über Malerei lagern.

Dieses wäre im Ganzen diejenige Arbeit, welche als zum Untermalen gehörig betrachtet werden muss. In dem nächsten Kapitel, dem der Ausführung, werden wir nun weiter ersehen, wie die Fertigstellung der Bilder resp. der Malereien erfolgt. Gut ist es, wenn zwischen Untermalen und Uebermalen einige Tage der Pause liegen, da in diesem Falle das Auge leichter etwa vorhandene Fehler auffasst. Muss jedoch die Fertigstellung einer Malerei beeilt werden, so arbeite man mit Zuhilfenahme eines guten Spiegels, durch welchen man, da sich das Gemälde verkehrt zeigt, also was rechts ist links und umgekehrt, Fehler in der Zeichnung und im Colorit leicht erkennen lassen.

Die Uebermalung.

Bei derselben soll stets mit dem Hintergrunde der Anfang gemacht werden, damit die sich von demselben abhebenden Partien desto sicherer ausgeführt werden können. Bei der Wahl des Lokaltones muss mit Ueberlegung vorangegangen werden, da er einen grossen Einfluss auf das Gesicht selber ausübt. Ist er zu dunkel

angelegt, so erscheint das Portrait zu hell und im entgegengesetzten Falle zu dunkel. Aus diesem Grunde erscheint es auch einleuchtend, dass eine Fertigstellung des Grundes in erster Linie vorzunehmen ist. Es ist jedoch gerade kein Fehler, wenn gleichzeitig die Haare etwas weiter durchgearbeitet werden, das heisst es soll nur deren rechte Stärke und Dunkelheit kräftig herausgearbeitet werden. Wenden wir uns nun zuerst zu den Lichttönen, so werden dieselben bald mehr, bald weniger lebhaft ausgemalt, ganz wie es das Original erfordert. Ist eine Stelle zu blassrot, so muss eine dunklere Nuancirung vorgenommen werden. Lichter, die mehr ins Gelbe überleiten, übergeht man mit einem bleichgelben Stifte und überwischt das Ganze nochmals leicht mit dem Finger, worauf ein nochmaliges Uebergehen mit den Stiften in Strichmanier anzuraten ist, welche aber nicht mehr zusammengewischt werden sollten.

Es ist hier noch das Folgende einzuschalten: Im Allgemeinen lässt sich ein Farbenton leicht mit einem Tone derselben Farbe verbinden, wie beispielsweise helleres Rot mit dunklerem, oder auch umgekehrt. Nicht ganz so leicht wird aber solches angehen mit Rot und Gelb, wenn auch leichter das Uebergehen der gelben Farbe mit Rot zu bewerkstelligen ist. Desswegen ist schon beim Untermalen darauf zu achten, welchen Ton man als dominierend betrachten muss.

Alle zurückweichenden Teile, wie auch die Halbschatten, werden mit einer grünlich blauen Farbe übergangen, die aber nur mit der grössten Behutsamkeit

aufgetragen und verrieben werden darf, so dass sie die darunter liegenden Töne nicht stört und diese durch den lasurähnlichen Auftrag der erwähnten Farbe noch ansprechen.

Es muss überhaupt beim Gebrauche dieser Farbe mit Ueberlegung zu Werke gegangen werden und sie nicht an solchem Platz aufgetragen werden, wo sie nicht hingehört, da nicht alle Halbschatten den benannten Ton aufweisen. Beispielsweise würde bei hochgeröteten Wangen eine üble Farbentönung eintreten. Desswegen sollen Anfänger sich nicht gleich im Zeichnen und Malen nach der Natur versuchen, sondern nach guten Vorbildern, selbst dann, wenn es auch Oel- oder Farbedrucke sind.

Die Hauptschatten werden gleichzeitig mit dem Ausmalen des Lichtes fertiggestellt, weil dadurch mehr Gesamtwirkung entsteht, da sich die Töne gegenseitig unterstützen. In der Wahl der Stifte hat man dabei zu achten, dass jeder Teil auch im Schatten etwas von seiner eigentümlichen Farbe behalte. Die roten Wangen müssen deshalb als im Schatten erscheinend nicht mit tiefem Braun, oder anderer Farbe überarbeitet werden, sondern so, dass immer noch etwas von dem Rot ersichtlich bleibt. Beobachtet man die Natur genau, so ergibt sich, dass hellrot im Schatten dunkelrot, grün dunkelgrün, gelb dunkelgelb wird. Der Schatten zeigt sich gleichsam als ein dünner schwarzer Flor, welcher die leuchtenden Farben überzieht, dieselben etwas ver-

schleiert, doch sie nicht ganz verdunkelt. Ebenso muss mit den Lichtern verfahren werden. Die frei hervortretenden Teile sammeln selbstverständlich mehr Licht, und deshalb kommen die im Schatten liegenden helleren Töne niemals in Lichtstärke den erwähnten Teilen bei. Auf der Schattenseite müssen daher auch die hervortretenden Wangen mit einer glühenderen Farbe überarbeitet werden, wenn auch nicht so stark wie auf der Lichtseite.

Bei der Uebermalung sind die Farben dicker und kräftiger aufzutragen, als in der Anlage, wie auch, dass dieselben immer lebhafter werden. Einerlei, ob das Farbenaufsetzen in den Licht- oder Schattenpartien geschieht, die hellsten, wärmsten und kräftigsten Töne müssen sie stufenweise wärmer werdend auf die matte Untermalung auflegen.

Die Reflexe oder Lichter richten sich nach der Lokalfarbe, das heisst nach der eigentümlichen Farbe jedes Gegenstandes. Sie sind glühend, wenn letzterer selbst glühende Farben ausstrahlt, matt, wenn solche wenig leuchten.

Das Auge wird an der Pupille mit Schwarz, der übrige Teil des Augapfels mit Braun oder Blau übermalt, je nachdem das Auge seine Farbe hat. Wir haben bereits bei der Untermalung verschiedenes über das Auge respektive das Malen desselben angedeutet, müssen jedoch uns nochmals eingehender mit demselben beschäftigen. Die Augenwinkel übergeht man mit lichterem Rot und gibt an den Umrissen etwas stärkern

Drucker, selbstredend mit einem dunkleren Stifte an. Auch die Pupille erhält solche Drucker, doch muss hier besondere Aufmerksamkeit gewahrt bleiben, dass die Drucker nicht undurchsichtig und russig werden. In diesem Falle werden sie nochmals mit einer frischeren Farbe von Neuem übergangen, welche das Matte und Stumpfe wieder etwas aufhebt. Das Weisse im Auge wird bei der zweiten Arbeit im Lichte aufgehöhht, die Schatten, da, wo es nötig, mehr verdunkelt. Mit den Anlegen des Weiss hat es immer seine Schwierigkeiten. Niemals darf dasselbe als ausgesprochenes Weiss behandelt werden. Im Grundtone blauweiss, müssen die Reflexe, um nicht stumpf zu erscheinen, mit Weiss, welches einen Stich ins Gelbliche zeigt, aufgesetzt werden.

Der Mund wird mit einem stärkeren Rot ausschattiert und mit lichterem Rot aufgehöhht. An den höchsten Stellen kann man, die Reflexe ins Weisse spielend, ausmalen, doch sollen diese Aufsatzlichter nicht vermischt werden, sondern frisch und keck aufgesetzt werden. Der Einschnitt des Mundes wird kräftig schwarzbraun eingezeichnet, um sodann mit einem helleren Stifte wieder überarbeitet zu werden.

Um den Eindruck eines Pastellbildes als sanft geraten zu lassen, raten wir an, stets mehr mit Aufhöhungen, als mit dunkleren Tönen zu arbeiten, das heisst zuerst immer die zuletzt genannten Töne aufsetzen.

Die Ueberarbeitung

des Bildes wird nun nochmals in der Art und Weise vorgenommen, dass man die hellsten Lichter auf die Nase, Stirne und Kinn setzt. So stark aber auch das Licht sich auflegt, es darf niemals ein Reflex weiss erscheinen. Wer geübte Hand besitzt, kann das ganze Portrait, da es dadurch lebendiger wird, mit Strichlagen übergehen, andernfalls soll man sich aber lieber mit einem zart gewischten Kopf zufrieden erklären, als ihn durch unverständene Strichlagen verunzieren.

Damit hätten wir nun das, was zur Ausführung des Kopfes selbst, als notwendig, ziemlich erschöpfend erläutert und können wir uns zu dem Beiwerk des Portraits, Hintergrund u. s. w. im Besonderen wenden.

Der Hintergrund.

Gegenwärtig begnügt man sich damit, und zwar mit vollem Rechte, den Hintergrund ganz glatt zu malen und denkt sich dabei ein Zimmer, welches so erleuchtet ist, dass ein dunkler Teil der Wand an die Lichtseite und ein heller Teil an die Schattenseite des Kopfes herantritt, da durch diesen Kunstgriff der Kopf plastischer hervortritt und sich von der Fläche des Hintergrundes mehr absondert. Früher verband man mit dem Hintergrunde Vorstellungen, welche auf den Stand und die Beschäftigung des Originals mit anspielten. Beispielweise, dass man bei einem Gelehrten den Teil

einer Bibliothek oder bei einem Soldaten Fahnen und Trophäen mit anfügte.

Es sollen aber die Gesichtszüge der Person, welche man malt zuerst die Aufmerksamkeit fesseln. Dieser Zweck wird am sichersten erreicht, wenn man das stärkste Licht und die wärmsten Farben auf demselben vereinigt, den Hintergrund aber, der blos des Kopfes wegen da ist, mit matten und gebrochenen Farben malt. Ist das Gewand auf der Schattenseite sehr dunkel, so darf der Grund, auf welchem es sich abheben muss, nicht ebenfalls zu dunkel erscheinen, da durch diese Auffassung das Gemälde sehr an Undeutlichkeit leiden würde.

Genau so verhält es sich mit den Haaren. Sind sie hell, so muss der Grund, welcher sie umgibt dunkel, oder aber sind sie dunkel, der Grund etwas heller erscheinen. Verständige Maler wählen desshalb nie Farben zum Hintergrunde, die lebhaft sind und stark ins Auge fallen, sondern sie richten sich stets nach den Lokalfarben und den Schatten, als wie auch nach dem Lichte der Hauptfigur, weil eben diese ungemein gewinnen oder auch verlieren kann. Es würde beispielsweise ein weisses Gewand nie in blendendem Weiss erscheinen, wenn der Hintergrund ebenfalls weiss gemalt würde und ganz genau so verhält es sich auch mit der Gesichtsfarbe, die nach Verhältniss des Grundes heller oder dunkler erscheinen wird.

Bei Anlage des Hintergrundes trägt man die Farbe erst in dichter Schraffierung auf, indem man den Anfang an der Schattenseite des Portraits macht und zwar wie

schon erwähnt in dem helleren Tone. Sie wird mit dem Finger gut verrieben und sodann gegen die dunklere Fläche hin übergeleitet oder vielmehr in die dunklere Schattierung mit verlaufenen Strichen und ohne bestimmte Grenzen verwischt. Sehr vorteilhaft wird sich der Hintergrund ausnehmen, wenn man denselben in sich kreuzenden Strichen, welche breit aufgetragen werden überarbeitet. Bei Portraits mit hellem Teint haben braune, rötliche oder grünliche Hintergründe der besseren Wirkung wegen, entschieden den Vorzug, während bei dunklerem Fleischtone graue oder bläuliche Abtönung zu wählen ist.

Die Gewandung.

Es wird gewiss von grossem Werte sein, wenn wir die Art und Weise wie die Töne bei den verschiedenen Gewändern aufgesetzt werden hier etwas eingehender schildern, umsomehr da sich dabei Schwierigkeiten ergeben, die an der Hand des Nachstehenden leicht vermieden werden können.

Bei Weiss wird gleich das Licht auf den Malgrund aufgesetzt und dann die Halbschatten erst zart, dann mit stärkerem Colorite eingesetzt. Jedoch kann man auf grössere Partien mit gebrochenem oder auch mit grauem Weiss untermalen und hierauf das Licht mit den betreffenden Stiften aufsetzen. Die Schatten selbst sollen mehr ins grünlich-blaue als ins Schwarze hinüberspielen.

Bei den schwarzen Gewändern ist es anzuraten, zuerst diejenigen Schatten und Falten aufzumalen die das meiste Dunkel beanspruchen. Erst hierauf werden die Mitteltöne untermalt und einige Lichter aufgesetzt. Bei der Ausführung werden die gemachten Anlagen berichtigt, die einzelnen Schatten verstärkt, das Licht mehr treffend aufgesetzt und die Halbtöne weich mit einander verschmolzen. Das Schwarz muss seines besseren Aussehens wegen in breiten, schönen Flächen sich auflagern. Mit der Anwendung der Halbtöne, die ins grauliche oder bläuliche hinüberspielen, solle man nur in beschränktem Masse vorangehen, weil durch zu viele Mischfarben die Ruhe des Schwarz allzusehr beeinträchtigt wird.

Ist in der Bekleidung Blau die vorherrschende Farbe, so wird letzteres zuerst mit der Farbe des Lichts angelegt, worauf dann sofort die halben und ganzen Schatten folgen. Bei dem Ausmalen der dunkelsten Schatten ist eine Verstärkung derselben mit bläulichem Schwarz anzuraten, jedoch muss man bedacht sein, nichts von dieser Farbe in die Halbschatten zu bringen, da sonst deren Reinheit beeinträchtigt wird. Ist bei diesen letzteren eine Verstärkung von Nöten, so geschehe es mit einem bläulich-grauem Stifte.

Oft kommt es vor, dass auch Sammet herzustellen ist. Wir reden hier insbesondere von der blauen Farbe desselben. Zuerst wird bis zur äussersten Contur die ganze Fläche, ohne Rücksicht auf die Einzelheiten, mit einer dunkelblauen Farbe bedeckt. Diese erste grobe

untermalte Anlage wird auf die schon zu Oefteren erwähnte Art und Weise gut verrieben, so dass sie nicht zu dick aufgesetzt erscheint und den Auftrag der später aufzusetzenden Lichter noch zulässig macht. Diese erste Anlage vertritt den Halbschatten, auf welchem man nun mit dem dunkelsten ins Schwarze spielenden Blau die Hauptschatten einzeichnet. Mit einem helleren Blau, welches die Farbe des Lichts vertritt, sind die höchsten Stellen zu bedecken. Diese ganze Untermalung wird nun fertig hergestellt, so dass man einerseits mit dem dunkeln Blau, da, wo erforderlich, noch nachhilft, andererseits mit hellerer Farbe das Licht mehr erhöht. Bei sammetähnlicher Behandlung verbietet es sich von selbst, dass man mit Strichlagen nicht verschwenderisch umgehen darf und noch besser ist es, sie ganz zu verhüten. Rote Gewänder, es sei Scharlach, werden erst mit Hellzinnoberrot angelegt, auf welches man sodann die dunklen Halbschatten daneben setzt. Die tieferen Schatten erhalten einen Zusatz mit ins Braune spielendem Rot, welchem man an den tiefsten Stellen noch mit etwas Schwarz nachhelfen kann. Hierauf wird der ganze Schatten nochmals mit einer dunkelroten gebrochenen Farbe gleichmässig übergangen und sanft verrieben. Bei der Ausmalung werden die tiefen Schatten nochmals mit Schwarz verstärkt und hierauf mit Rot leicht übergangen, wobei man Sorge zu tragen hat, dass das Ganze nicht russig wird.

Carmoisinfarbene Stoffe werden auf gleiche Weise behandelt, nur hat man solche Stifte respektive

Farben zu wählen, die ein glänzenderes Colorit ergeben, also mehr lackähnlich wirken. Das höchste Licht muss weisser und die Halbschatten dunkler gehalten werden als bei der vorher erwähnten Farbe.

Violet entsteht bekanntlich aus Carmin und Blau. Es werden desshalb solche Gewänder in den Licht- und Halbschattenpartien zuerst mit Carmin überarbeitet, und nur die Lichtpartien werden sogleich nochmals mit lichterem, mehr ins Weisse spielendem Carmin übergangen, damit Contraste mit dem Halbschatten entstehen. Mit dem gewünschten respektive geforderten Blau wird diese erste Anlage sanft übergangen und gut mit dem ersten Farbenauftrag verrieben, doch so, dass die einzelnen Partien, auf deren Trennung man schon Bedacht nahm, von einander geschieden, doch auch wieder in sanften Übergängen vorhanden bleiben.

In den meisten Studienkasten sind die Farbensortimente so gewählt, dass es kaum eine Farbe gibt, welche nicht vertreten ist und haben wir deshalb nur die Behandlung zwischen Carmin und Blau hier angegeben, um denen, welche nur einen einfachen Farbenkasten besitzen, gerecht zu werden. Gelbe und grüne Stoffe werden im Ganzen so gemalt wie die anderen schon angeführten Gewänder. Man beginnt mit dem Lichte, setzt die Halbschatten daneben und legt die ganzen Schatten mit der dunkelsten Farbe an, welche man bei grünen Gewändern durch ein leichtes Übermalen mit Schwarz noch mehr zu verstärken sucht. Jedoch muss das Schwarz immer wieder mit einem Grün überarbeitet

werden, damit die Schatten einen wohlgefälligeren Ton erhalten. Bei den gelben Lokaltönen fallen die Schatten mehr in das Braune, welches man in den tiefsten Stellen ebenfalls mit etwas Schwarz verstärken kann.

Zumeist hat man sowohl in den gelben, als auch grünen Farben soviel Nuancen, dass sich eigentlich über die Anwendung dieser Stifte wenig sagen lässt. Wenn der Zeichner seine Vorlage, oder aber, wenn er nach Natur arbeitet, diese in den einzelnen Farbengebungen gründlich studiert, so kann es ihm nicht schwer fallen, hier den richtigen Weg zu finden umsomehr, wenn er an der Hand unseres Buches vorangegangen ist und Alles darin Gesagte genau befolgt hat.

Einen Hauptfaktor bei dem Draperie- (Stoff-) malen ist die Leinwand. Sie wird ebenso untermalt, wie wir es schon bei den weissen Gewändern kennen gelernt haben. Die Halbschatten fallen ins Grane oder Bläuliche und gar nicht selten auch ins Grünliche.

Soll die Wäsche (Leinwand) durchsichtig erscheinen, so malt man erst den Teil, welcher durchschimmern soll, etwas unvollkommen aus und übergeht ihn leicht mit etwas Weiss. Die Falten, welche undurchsichtig erscheinen, werden keck und derb untermalt. Selbstredend ist auch hier wieder zu beachten, ob die darin vorherrschenden Töne ins Grane, Grüne, oder ins Blaue spielen.

Ähnlich wird mit der Darstellung von Flor und Spitzen verfahren, nur dass man zur Aufhöhung kräftige Drucker und einzelne Schraffurstriche mit blendendem Weiss aufsetzt.

II. Teil.

Nachdem wir in dem Vorhergehenden die Technik des Malens eingehend erörtert haben, müssen wir uns auch der


Erhaltung der Pastellmalereien

zuwenden. Es ist sicher, dass am besten sich derartige Malereien unter Glas und Rahmen erhalten. Desswegen wollen wir hier gleich eine Beschreibung dessen geben, wie die Einrahmung am Besten zu bewerkstelligen ist.

Hat man die Absicht, ein Gemälde unter Glas so gut es möglich ist zu verwahren, so muss man sich einen Rahmen mit zwei Falzen anfertigen lassen, in deren eine die Glastafel, in den anderen aber die Malerei gelegt wird. Will man dieses aber nicht, so gebrauche man wenigstens die Vorsicht, zwischen Glas und Malerei einige Pappstreifen zu legen. Am Meisten anzuraten ist, wenn man sich beim Buchbinder einen „Passe par tout“ von starker Pappe machen lässt, der überdies dem Gemälde seines abschliessenden Charakters wegen noch zu einem weiteren Vorteile gereichen wird. Wird das Bild in den Rahmen gefasst (engerahmt), so müssen alle Fugen zwischen Glas und Rahmen, wie ferner der Schntzdeckel mit dem Rahmen, auf das Gewissenhafteste mit Papierstreifen beklebt werden. Denn, sind die Rahmen nicht auf das Sorgfältigste verwahrt, so dringt Staub hinein, welcher ohne den grössten Nachteil für die Malerei nicht wieder entfernt werden kann.

Ein Falzrahmen ist, um Bild und Glas aufzunehmen, auch nicht immer Erfordernis, wenn man nur die Vorsicht beobachtet, ein Stück starkes Glas schneiden zu lassen, welches die genaue Grösse wie der Passe par tout hat. Die Beklebung hat zu erfolgen, dass ein sauberer Papierstreifen so geklebt wird, dass er, nach der dem Beschauer zugewendeten Glasseite, um etwa 1 Centimeter Breite übergreift. Es ist diese Art der Einrahmung ihrer Einfachheit wegen, sogar nach der ersteren Manier, des Rahmens vorzuziehen.

Alle Bilder einzurahmen, ist wohl nicht angängig. Mancher möchte sie aber in einer Mappe aufbewahren, ohne dass er befürchten müsse, dass seine Gemälde zerstört werden. Wir wollen desshalb hier verschiedene Manieren angeben, um ein Fixieren der Farben und in Folge dessen eine Haltbarkeit derselben zu erzielen. Im vorigen Jahrhundert, da die Pastellmalerei noch recht im Schwunge war, legte im Jahre 1753 der Pariser Akademie ein Monsieur Lorient Pastellbilder vor, welche durch ein von ihm erfundenes Verfahren auf das Beste fixiert waren, ohne dass sie dadurch ihres Schmelzes verlustig gegangen wären. Die Akademie versagte ihm nicht ihre Anerkennung und Lorient erhielt vom Könige eine Pension von 1000 Livres mit der Bedingung, dass er sein Geheimnis in einem versiegelten Briefe bei der Akademie niederlegen sollte, die denselben dann nach seinem Tode eröffnen und über den Inhalt frei verfügen sollte. Der Inhalt ist nun in breiten Zügen und im Hauptsächlichen hier wiedergegeben. Von Anschaffungen

ist eine feine Taschenbürste mit etwas kurzen Haaren vonnöten, sodann ein Eisenblech, etwa 10—12 Centimeter Breite, welches wie Figur  zeigt, gebogen ist. Übrigens wird der Gebrauch dieses Bleches, auf welches wir noch zu sprechen kommen, seine Einrichtung noch verständlicher machen.

Rec. I. Man löst 4 Gramm Fischleim, den man so fein wie möglich schneidet, in $\frac{1}{2}$ Liter destilliertem Wasser auf und lässt dieses Gemisch im Sande oder Wasserbade bis zur völligen Lösung kochen, worauf die Mischung filtriert wird.

So lange dieser Leim noch heiss ist, giesst man so viel, als man davon zu brauchen gedenkt, in eine Schale, dem man dann das doppelte Volumen reinen Weingeis zugiebt. Will man den Leim oder diese Fixierflüssigkeit längere Zeit aufbewahren, so thut man wohl daran, alsbald den Weingeist zuzusetzen, da dieser die sonst sicher eintretende Fäulnis verhindern wird.

Das Bild, welches fixiert werden soll, muss in vertikaler Richtung aufgestellt werden. Die Bürste wird in die Fixierflüssigkeit eingetaucht und das Überflüssige aus derselben wieder entfernt. Nun hält man die Bürste etwa 15 Centimeter von dem Gemälde weg und schaut mit dem einen Winkel des gebogenen Bleches darüber hin, immer in der gleichen Richtung, ungefähr so, wie die Buchbinder ihr gesprengtes Leder herstellen. Ein feiner Dunst wird dadurch auf das Gemälde sprüht, welcher die Farben durchdringt und auf das Papier fixiert. Wenn das Bild ganz trocken, so erfolgt o

Procedur noch einige Male. Immer jedoch darf nur ein ganz geringer Grad von Feuchtigkeit auf den Farben wahrnehmbar sein, da sonst das sammetartige Aussehen der Pastellfarben verloren würde.

Viel einfacher kommt man jedoch mit derselben Flüssigkeit zum Ziele, wenn der Auftrag derselbe wie bei den Kohlenzeichnungen mittelst eines Refraichisseurs erfolgt.

Wir wollen noch einige weitere Methoden, welche im vorigen Jahrhundert angewandt wurden, um Pastellbilder zu fixieren, hier anfügen, da es immerhin gut sein dürfte, im Besitze verschiedener Recepte zu sein.

Rec. II. Eine beliebige Quantität Alaun löst man in reinem Wasser bis zur vollständigen Sättigung auf, worauf man das Wasser abgiesst, ohne den Bodensatz aufzurühren. Auf ungefähr $\frac{1}{2}$ Liter dieser Flüssigkeit setzt man 6 Gramm Hausenblase zu, welche man ungefähr 24 Stunden darin weichen lässt, um hierauf die ganze Lösung aufzukochen. Nach vollständigem Erkalten wird das gleiche Mass Spiritus zugegeben und die Flüssigkeit in gut verwahrten Flaschen zum Gebrauche aufgehoben.

An Stelle des Bespritzens tritt nun ein Eintauchen der Gemälde. In annähernd derselben Grösse wie das Bild stellt man sich von Wachstuch ein Becken dar, welches durch unter das Tuch gelegte Latten leicht herzustellen ist. Die Flüssigkeit wird in ihrem Behälter, also der Flasche erwärmt und in das hergerichtete Becken gegossen. Hierauf wird das Bild, welches man horizontal

hält, rasch in die Flüssigkeit getaucht und wieder getrocknet. Man hat nicht zu befürchten, dass durch diese Operation das Gemälde litte, wenn es auch anzuraten ist, zuerst mit minderwertigen Bildern einen Versuch zu machen. Nach dem Abtrocknen muss man sich durch vorsichtiges Berühren mit dem Finger vergewissern, ob alle Farben fest liegen. Sind es noch einzelne Stellen, welche unfixiert erscheinen, so muss durch erneuertes Eintauchen ein nochmaliges Fixieren vorgenommen werden.

Rec. III. Man löst Candiszucker in gutem Spiritus auf und zwar auf heissem Wege. Die sich entwickelnden Dünste leitet man auf die Rückseite des Pastellbildes. Sie durchdringen das Papier und fixieren die Pastellfarben, ohne ihrer Schönheit zu schaden. Auf 30 Gramm Spiritus nehme man ungefähr 4 Gramm Candiszucker. Selbstredend hat die Erwärmung des leicht in Brand geratenden Spiritus im Wasserbade zu erfolgen.

Rec. IV. 90 Gramm Fischleim (Hausenblase) werden in dünne Fäden zerschnitten, welche man 24 Stunden lang in gutem Essig weichen lässt. Hierauf giesst man 1 Liter warmes Wasser zu und rührt mit einem hölzernen Spatel darin herum, bis sich der Leim fast gänzlich aufgelöst hat. In ein reines irdenes Gefäss gegossen stellt man dasselbe in ein Sandbad, welches über ein Kohlenfeuer gestellt ist. Doch muss man darauf achten, dass die Flüssigkeit nicht zum Sieden gelangt. Nach erfolgter Lösung filtriere man die Flüssigkeit, worauf man sie in eine Flasche giesst und mit der gleichen Menge rectificiertem Weingeist übergiesst.

Durch heftiges Schütteln werden sich die in der Flasche enthaltenen Ingredienzen gut vermischen.

Das zu fixierende Gemälde wird nun, mit der Bildseite nach unten, auf einen glatten Tisch gelegt, oder was noch besser; wird von zwei Personen in der erwähnten Lage gehalten und dabei straff angezogen. Einen weichen, breiten Dachshaarpinsel taucht man in die Flüssigkeit und überfährt die linke Seite des Papiers so lange, bis es die Feuchtigkeit durchdringt und alle Farben glänzend und feucht erscheinen. Der erste Anstrich dringt wegen der Trockenheit des Papiers und der aufsaugenden Farben leicht durch. Als bald hat ein neuer Anstrich zu erfolgen, doch rasch und gleichmässig, damit keine Flecken entstehen. Im Schatten wird nun das Bild getrocknet und werden die Farben bei erfolgtem Trocknen ihre vollständige Frische bewahrt haben. Im Falle noch Stellen da sind, die sich durch zu dick gemalte Farbe nicht fixiert haben, so wiederholt man nochmals die ganze Manipulation.

Die Farben werden dabei so fest, dass man das Gemälde mit einem weichen Tuch reinigen kann, ohne befürchten zu müssen, dass das Gemälde dabei litte.

Rec. V. Auch unser modernes Fixiernittel ist für die Pastellmalerei anwendbar, wenn man nur das im Handel erhältliche Schönfeld'sche Fixatif mit gutem Weingeist verdünnt und mit einem Fixateur aufpustet, Doch soll das Aufblasen dieser Flüssigkeit nur immer schwach geschehen und lieber öfters wiederholt werden, als dass durch zu starken Auftrag die Farben ineinander-

laufen und ist hierbei keine Kunst mehr im Stande, das verdorbene Bild wieder zu restaurieren.

Doch glauben wir am Schlusse noch anfügen zu sollen, dass Schönfeld ein Fixatif in den Handel gebracht hat, welches, eigens für Pastellbilder bestimmt, alle Vorteile verbindet, welche man an ein gutes Fixiermittel stellt und so nebst feinen Pastellstiften und Pastellpapier einen vollständigen Malapparat darbietet.



Dr. Fr. Schoenfeld & Co.

Düsseldorf

Fabrik von Künstlerfarben

für alle Arten der Malerei.



Feinste Oelfarben, Oel-Wachsfarben, Ludwig'sche Petroleumfarben
 Aquarellfarben, Gouachefarben
Neue Temperafarben
 Casëinfarben etc.

No. 2.



Halbe Tube



Farben für Malerei auf Glas.
 Farben zum Coloriren von Photographien.
 Sämmtliche Mal- und Zeichen-Materialien.

Ein vollständiger illustrirter Katalog wird auf Verlangen gratis
 und franco zugesandt.

Dr. Fr. Schönfeld & Co.

Düsseldorf

empfehlen

Neues Fixatif für Pastelle

Sortimente von **weichen Pastellfarben** in Kästchen von weissem Holz mit 30, 44 und 56 kleineren Stiften.

Dieselben Kästchen von weissem Holz mit 66, 88, 100, 130, 164 und 272 grösseren weichen Pastellstiften.

Besonders benannte Farben werden zufolge Order geliefert.

Harte Pastellstifte

in runden Cartons zu 12, 18 und 24 verschiedenen Stiften.

Präpariertes Papier zum Pastellmalen

I. Qualität (Pumicif),

Präpariertes Papier zum Pastellmalen

in verschiedenen Farben

Natur-Pastellpapier

braungrau oder blaugrau

Präpariertes Leinen zur Pastellmalerei

Pergamentpapier, zur Pastellmalerei geeignet.

Oel-Malerei.

Schriften und Zeichenwerke desselben Verfassers:

Taschenbuch für Lehrer des Freihandzeichnens mit 220 Illustrationen, Anleitung zur Porzellanmalerei, Kunsttechnik für Dilettanten, Ornamentale Farbenstudien, Einfache Ornamentale Umrisse, Schattierte Ornamente und Motive, Farbige Motive, Anleitung zur Pastellmalerei, Schule der Aquarellmalerei, Grundriss der architektonischen Formenlehre, Lehre der malerischen Perspektive, Anleitung zur Majolikamalerei u. s. w. u. s. w.

Bossong's kunsttechnische Bibliothek für Dilettanten.

Schule

der

ÖEL-MALEREI

von

Hermann Bouffier,

acad. Zeichenlehrer, Lehrer an der Kunst- und Baugewerbeschule
zu Wiesbaden.



Wiesbaden.

Verlag von J. Bossong.

1891.

Alle Rechte — vor allem das der Übersetzung — vorbehalten.

Einleitung.

Die Malerei ist unter allen räumlichen Künsten wohl die reichste. An der Hand der Geschichte lässt sich nachweisen, welch langen Weg sie bis zur heutigen Technik zurücklegen musste. Mit der „Skirografie“, welche von griechischen Künstlern betrieben ward, indem diese einen hellen Grund von Lerchenholz oder Elfenbein mit dunklem Wachs überzogen und mittelst eines Griffels die Zeichnung aushoben, nahm sie ihren Anfang. Lange Zeit ward diese Darstellungsweise betrieben, bis endlich Polygurt und Apollodor es versuchten, mit mehreren Farben zu operieren, welche von den Malern Apelles und Zeuxis zur eigentlichen Technik erhoben ward. Kunstgeschichtlich alle die Wandlungen, welche die Malerei durchgemacht, hier zu erörtern, ist nicht unsere Absicht, da dieses den uns vorgezeichneten Rahmen überschreiten würde. Bis zu dem Mittelalter bediente man sich zu den Bildern nur der Temperafarben. Wenn auch die Oelfarben schon bekannt waren, so erlitten sie jedoch nur beschränkte Anwendung, die sich zumeist auf das Bemalen plastischer Gegenstände erstreckte. Doch lassen sich in den Niederlanden Nachweise finden, dass einzelne Teile von Gemälden, besonders Gewänder mit Ölfarben überzogen waren. Erst

Jan van Eyck gelang es, einen farblosen Firniss, wohl aus Bleiglätte bestehend, herzustellen, mit welchem er seine Farben vermischte, welche dadurch eine früher nicht gekannte Leuchtkraft erhielten. van Eyck muss desshalb als der Erfinder der Ölmalerei 1410—1420 gelten. Doch erst im 15. Jahrhundert war diese Art des Malens zum Gemeingut geworden und entwickelte sich im 18. Jahrhundert zum *alla prima malen*.

Bis zu dieser Zeit ward die Malerei nur von Männern von Beruf gepflegt, welches zumeist seinen Grund darin fand, dass die Herstellung der Farben genaue Sachkenntnis erforderte und von den einzelnen Malern als ein Geheimnis betrachtet ward. So mag denn wohl auch manches Talent, das, weil ihm die Materialien nicht zur Verfügung standen, nicht zur Entfaltung gelangt sein. Anders verhält es sich in unserer modernen Zeit. Wissenschaftlich geleitete Fabriken stellen Alles zur Malerei Gehörige in richtiger Weise zusammen und machen so die Farben einem jeden Liebhaber zugänglich, welches früher, wie schon erwähnt, nur wenigen Bevorzugten vergönnt war.

Und gerade die Technik des Ölmalens ist eine der schönsten Zweige der Malerei und darf es desshalb nicht Wunder nehmen, dass dieselbe sich in allen Schichten der Bevölkerung eingebürgert hat.

Um nun den Bestrebungen dieser, welche des Lehrers entbehren müssen und Lust zur Malerei besitzen, entgegen zu arbeiten, war es unser Zweck, das Wissenswerteste zusammenzutragen und die Technik des Ölmalens

zu erklären. Die Malerei ganz nach einem Buche zu erlernen erscheint unmöglich, wohl aber kann durch die dargelegte Theorie eine Brücke gebildet werden, welche das Fundament zur Praxis ergibt. Und so hegen denn auch wir die Hoffnung, ein kleines Werkchen geschaffen zu haben, das allen gerechten Ansprüchen genügt und dem Dilettanten das mittheilt, was er ohne Unterricht entraten müsste.

Wiesbaden, 1891.

H. Bouffier.

Inhalts-Verzeichnis.

Die Pinsel	3
Die Palette	6
Das Palettenmesser	7
Die Staffelei und der Malstock	8
Die Reisskohle	9
Die Farben	11
Öle und Malmittel	21
Malleinwand u. dgl.	23
Naturstudien und Copien von Gemälden	26
Die Luft und die Wolken	29
Der Hintergrund	37
Der Mittelgrund	41
Der Vordergrund	42
Bäume und Waldungen	47
Gebäulichkeiten	60
Das Wasser	64
Gestein und Felsen	68
Feld und Wiese	70
Stege und Brücken	72
Stäffage	73
Das Lasiren	75
Die Übermalung	76
Das Firnissen	78
Petroleumfarben	78
Erklärung technischer Ausdrücke	83



I. Teil.

Die Malweise und ihre Hülfsmittel.



Die Pinsel.

Von den Malutensilien sind es die Pinsel, die unter den Werkzeugen der Maler die hauptsächlichste Stelle einnehmen. Es giebt deren 2 Arten, und zwar Haar- und Borstpinzel. Während Erstere mehr dem Zwecke dienen, Details auszuführen, eignen sich Letztere mehr zum raschen und breiten Anlegen. Wir raten dringend an, sich zumeist der Borstpinzel zu bedienen, weil durch dieselben am ehesten Sicherheit in der Strichführung erlangt wird. Die Haar- und Borstpinzel zerfallen in verschiedene Kategorieen, und zwar in runde und flache Pinsel. Während bei den Borstpinseln zumeist Schweinsborsten vorherrschend sind, hat man Haarpinsel aus Marder-, Dachs- und Eichhörnchenshaaren. Am besten sind die Marderpinsel, welche rötlich in der Farbe erscheinen; sie sind ebenso elastisch zart, als auch widerstandsfähig und daher weniger der Abnutzung unterworfen. Wenn wir hier die Bemerkung einfügen, dass man den Pinseln eine aufmerksame und sorgfältige Behandlung zuteil werden lässt, so geschieht dieses mit vollem Rechte, da gerade durch dieselbe die Pinsel an Wert und Brauchbarkeit gewinnen. Ein guter Pinsel, einerlei ob Haar- oder Borstpinzel, muss eine gute

Spitze haben und darf sich ferner beim Aufdrücken auf die Malfläche oder beim Mischen der Farben nicht spreitzen. Ausgenommen sind solche Pinsel, welche schon beim Binden eine eigentümliche Form erhalten, so dass die Spitze manchmal zerrissen, ausgezackt oder schwalbenschwanzförmig erscheint. Jedoch sollen solche Sonderformen nicht in die Hand der Anfänger gelangen, da sie eine sehr geübte Strichführung, welche nur durch langes Arbeiten errungen wird, erfordern. Zumeist bedarf man solch abnormer Formen zum Ausarbeiten, resp. rascherer Anlage des Baumschlags. Im allgemeinen sind bei den Borstpinseln die platten den runden vorzuziehen, und achte man beim Ankaufe, dass die Borsten weich, weiss und elastisch sind, damit beim Malen keine Ungleichheiten entstehen, welche Schrammen und Rissen ähneln. Doch sind auch einige Borstpinsel von runder Form und etwas steifer in den Haaren beizulegen, da sich mittelst derselben Landstrassen und schlechte Wege, altes Gemäuer u. s. w. leichter ausführen lassen. Zum Vertreiben resp. Verschmelzen einzelner Abtönungen bedarf man ferner eines Vertreibers aus Dachshaaren, einerlei ob derselbe rund oder platt ist. Vortreffliche Dienste erweist derselbe beim Malen der Luft, besonders um Wolkentöne mit einander zu verschmelzen. Doch ist man nicht allein auf diesen angewiesen, da auch durch Borstpinsel eine ebenso gute Verschmelzung sich erzielen lässt. Die Reinigung derartiger Vertreiber geschieht, indem man sie leicht an einem Tuche herstreicht; jedoch erscheint solche oberflächliche Reinigungs-

methode nur dann anwendbar, wenn der Pinsel nicht allzusehr mit Farbe gesättigt ist. Das Reinigen überhaupt geschieht am besten durch Seife und Wasser, und reibt man die Pinsel auf der Handfläche sanft ab, dabei Bedacht nehmend, die Haare der Pinsel nicht zu sehr zu biegen, da durch die Blecheinfassung der Ölmalpinsel leicht die Haare abgeschnitten werden können. Nach dieser Behandlung hat eine Abspülung in reinem Wasser zu erfolgen, worauf sie mit einem reinen Tuche abgetrocknet werden. Sind durch irgend welche Umstände die in den Pinseln enthaltenen Farbenreste eingetrocknet, so erfolgt deren Lösung am besten durch warmes Sodawasser. Auch Aufweichen in Terpentin oder Petroleum wird die Haare wieder klären, doch scheint es geboten, die Pinsel hiernach in Olivenöl zu tauchen, worauf mit einem weichen Lappen das überschüssige Oel entfernt wird. Wie gesagt ist dieses jedoch nur nötig bei dem soeben angeführten Missstande, sonst genügt ein Eintauchen in Olivenöl, welches das Eintrocknen und Sprödewerden der Pinselhaare verhütet. Anzufügen ist noch, dass man den Vertreiber durch Quirlen des Pinselstiels zwischen beiden Händen von dem überflüssigen Wasser befreit. Auch das Abtrocknen der Pinselstiele hat gewissenhaft zu erfolgen, da sonst das Holz leicht spröde, rauh und rissig wird. Je glatter und ebener ein Pinselstiel ist, um so glatter liegt er in der Hand und gestattet durch diese Vorzüge ein leichteres Arbeiten. Schliesslich wollen wir noch darauf aufmerksam machen, dafür Sorge zu tragen, dass die in den Malkasten liegenden

Pinsel in Bezug auf Länge genügend Spielraum haben, da im entgegengesetzten Falle die Pinselhaare sich umlegen und dadurch zum Malen untauglich werden.

Die Palette

ist ein Brettchen, dessen sich der Malende bedient, um seine Farben darauf zu setzen und dieselben auf dessen glatter Oberfläche zu mischen.

Die Palette kann verschiedene Formen aufweisen, entweder oval oder länglich viereckig. Ist man noch nicht im Besitze einer solcher, so rate ich die letztere Form zur Anschaffung an. Auch dürfte es ferner noch am Platze sein, darauf hinzuweisen, dass Paletten, welche aus Nussbaum gefertigt sind, die besten sein dürften, da auf der etwas dunkler erscheinenden Oberfläche, gegen solche aus Ahornholz, welche hell sind, die Farbenunterschiede leichter zu erkennen sind. Ehe man eine Palette in Gebrauch nimmt, solle man stets darauf bedacht sein, dieselbe mit heissem Leinöl gut und satt einzureiben. Noch besser ist es, das Holz satt zu tränken, worauf man das Öl einziehen lässt. Schon im Anfange gewöhne man sich daran, sobald man mit dem Malen fertig ist, eine gründliche Reinigung der Palette vorzunehmen. Mit dem Palettenmesser werden die aufgemischten überflüssigen Farbenreste zusammengespatelt und hierauf wird mit etwas Mohnöl oder auch Leinöl und einem alten Leinwandlappen die Palette sorgfältig gereinigt. Haben sich Farbenreste zu fest

aufgelagert, so versuche man solche mit Terpentin oder auch Petroleum aufzuweichen und dann mit dem Palettenmesser wegzukratzen, worauf man jedoch Sorge zu tragen hat, dass die Palette nicht zerkratzt wird. Hat man die Absicht, an einem Tage viel zu malen, so ist die Palette, wenn man es nicht vorzieht eine zweite in Gebrauch zu nehmen, den Tag über öfters zu reinigen, damit man mehr Platz gewinnt und ferner auch nicht die Versuchung herantritt, aus schon gebrauchten Mischungen neue Abtönungen entstehen zu lassen, die dann gewiss unrein ausfallen werden und keine Leuchtkraft besitzen. Vom Gebrauch der Porzellanpaletten rate ich entschieden ab. Erstens deren Zerbrechlichkeit wegen, und sodann auch lassen sich dieselben nicht mit der Leichtigkeit handhaben wie die Holzpaletten, die dadurch den Porzellanpaletten gewiss vorzuziehen sind. Findet man, dass der Daumen, welcher die Palette zu halten hat, leicht einschlüpft, so ist das Daumenloch zu enge oder zu kantig geschnitten und muss man versuchen, diesem Übelstande abzuhelpen.

In Vorstehendem erwähnten wir

Das Palettenmesser.

Es können dieselben aus Stahl oder Horn, vorn rund oder abgeschrägt sein. Einesteils werden sie zum Mischen und Fortbringen der Farben, dann aber auch zum Auftragen derselben auf das Gemälde benutzt. Jedoch erfordert letzteres eine geübte Künstlerhand, und

sollten Anfänger darin keine Versuche anstellen, da diese doch nur sehr fragwürdige Resultate erzielen würden. Am geeignetsten erscheint ein Palettenmesser, welches dünn und biegsam im Stahl und nach der Spitze zu, von beiden Seiten gleichmässig verjüngt zulaufend, in eine runde Spitze endigt. Nach dem Gebrauche ist das Palettenmesser wieder sorgfältig zu reinigen und muss die Klinge stets wie polirt erscheinen.

Die Staffelei und der Masstock.

Die gewöhnlichste Staffelei, deren man sich bedient, um beim Malen das Bild darauf zu stellen, besteht aus drei Haupt-Streben. Die beiden vorderen sind feststehend durch zwei Leisten verbunden, deren oberes mittelst eines Charnieres die dritte Strebe festhält. Dadurch kann man die Staffelei je nach Wunsch bald senkrechter, bald geneigter stellen, je nachdem es die Bequemlichkeit des Malenden erfordert. Die beiden vorderen Streben sind mit Löchern versehen, durch welche ein Stück Holz gesteckt und so das Bild in die gewünschte Höhe gebracht werden kann. Es ist immer vorteilhaft, auf diese eingesteckten Hölzer ein schmales Brett aufzulagern, auf welchem der Maler Pinsel, Farben und dergl. niederlegen kann. Die gewöhnliche Höhe einer Zimmerstaffelei beträgt 1,50 m und die untere Breite 60 cm. Die Staffelei kann nach vorstehenden Angaben jeder Tischler anfertigen und wird der Preis derselben 3—4 M. nicht überschreiten. Auch hat man

Staffeleien der verschiedensten Konstruktionen, teilweise verstell- oder verschiebbar, jedoch ist deren Konstruktion zu kompliziert, um hier darauf eingehen zu können. Zum Malen nach der Natur bedient man sich der sogenannten Feldstaffeleien, welche zusammenlegbar und leicht transportabel sind; teilweise sind letztgenannte Staffeleien mit oder ohne Stuhl versehen. Im Allgemeinen sind die Feldstühle wie ein Spazierstock geformt und dreiteilig; auseinandergeklappt bildet ein dreieckig geschnittener Gurt den Sitz.

Was nun die Malstöcke anbelangt, so giebt es solche, die, wenn sie gegen die Staffelei gelegt werden, die Höhe derselben erreichen; im Gegensatze zu den kleineren Malstöcken, welche in der Hand gehalten werden, stehen die grösseren auf der Erde, und lehnen sich an die obere Kante der Staffelei oder der Bildfläche an. Vor dem Gebrauche der zusammenlegbaren Malstöcke wollen wir warnen, da dieselben wenig stabil sind und leicht durch dieselben ein Bild zu Schaden kommen kann. Bei unseren Ausflügen behufs Naturaufnahmen und Studien bedienen wir uns des Spazierstockes als Malstütze. Der Malstock, welcher aus Holz oder Rohr sein kann, trägt am oberen Ende eine mit Leder überzogene Holzkugel, welche den Zweck hat, ein Beschädigen der Bilder zu vermeiden.

Die Reisskohle.

Zum Entwerfen braucht der Zeichner Kohle, welche der Leichtigkeit wegen, mit welcher falsche Striche

wieder ausgelöscht werden können, dem Bleistift oder Rötel weit vorzuziehen sind. Obgleich dieses Material leicht zu bekommen ist, wollen wir doch unserm Grundsatz getreu, dem Dilettanten alles Wissenswerte mitzuteilen, die Herstellung der Reisskohle etwas näher erläutern. Dieses Mittel dürfte unsomehr hier am Platze sein, als man dadurch in den Stand gesetzt ist, in eintretenden Fällen, in welchen die Beschaffung derselben unmöglich ist, die Herstellung selbst vornehmen zu können. Es werden diese Kohlen aus irgend einem feinen und weichen Holz gebrannt, etwa aus Erlen-, Weiden-, Linden- oder Haselnussholz. Hat man das Holz in rundliche Stäbchen von der Stärke eines sehr dicken Federkiels geschnitten, dann schichtet man sie sämmtlich in einen starken Topf, dessen gut schliessender Deckel ausserdem noch mit Lehm verkittet wird. Nachdem letzterer vollständig lufttrocken geworden, bringt man den Topf zuerst in gelindes und hierauf in heftiges Feuer, in welchem er so lange verbleibt, bis er glüht.

Das Holz, welches anfängt zu verkohlen, füllt das Innere des Topfes mit Rauch und einer bläulich feinen Flamme, welche sich mit Gewalt einen Ausweg zu verschaffen sucht. Man wird bemerken, dass sie aus den Sprüngen hervordringt, welche der Lehm im Feuer bekommen hat. Dies sollte aber nicht sein, denn wenn die Kohlen im Topfe Luft erhalten, so werden sie zu weich, laufen krumm und springen wohl gar auf.

Diese Unannehmlichkeit zu vermeiden, füllt man einen irdenen etwas tiefen Teller mit Asche, stellt den

Topf verkehrt auf und umbaut ihn mit Asche von allen Seiten. Die Kohlen werden um den Teller bis über den Topf aufgehäuft. Auf diese Art ist der Lehm keiner so heftigen Hitze ausgesetzt.

Zum Auslöschen der Kohlenstriche bedient man sich eines weichen Tuches oder auch eines Stückchens Wascheders. Sehr gut eignet sich das Leder von dänischen Handschuhen, welches die Striche wegnimmt, so dass fast keine Spur von denselben ersichtlich bleibt. Dem Aufzeichnen selbst werden wir nochmals begegnen und zwar da, wo wir in unserm Buche die Malweise selbst erwähnen.

Die Farben.

Es ist nicht ratsam, dass der Anfänger gleich ein grösseres Farbensortiment sich anlegt, vielmehr soll der Studierende gezwungen werden, aus nur wenigen Farben den gewünschten Ton zu mischen. Vorläufig erscheinen 12 Farben ausreichend und erst später treten neue Abtönungen hinzu, da sonst der Anfänger, durch das Aufsetzen der vielen Farben auf der Palette, sich nur schwer orientieren kann. Eine grosse Anzahl Farben werden selbst von Künstlern nur wenig gebraucht und sind, in die Hand des Anfängers gegeben, noch weniger vorteilhaft. Von einer Erklärung und Herstellungsweise der einzelnen Farben, wie dies andere Handbücher aufweisen, haben wir Abstand genommen, da der Wert solcher Andeutungen ein sehr fraglicher ist und in den Rahmen unserer Abhandlung nicht passend scheint. Als früher jeder Malende auch sein eigener Farbenfabrikant gewesen, mochte solche Hinweisung wohl am

Platze sein, nicht aber jetzt, da wir eine ganze Anzahl leistungsfähiger Fabriken anzuführen haben, von welchen die bekannte Fabrik von Dr. Fr. Schoenfeld in Düsseldorf wohl den ersten Platz einnimmt. Für den Anfang genügen folgende Farben:

- | | |
|----------------------|--------------------------|
| 1. Cremser Weiss. | 7. Kasseler Braun. |
| 2. Hell Neapel-Gelb. | 8. Karmin-Zinnober. |
| 3. „ Chromgelb. | 9. Münchener Lack. |
| 4. Dunkel-Ocker. | 10. Hellgrüner Zinnober. |
| 5. Gebr. Sienna. | 11. Preussisch-Blau. |
| 6. Asphalt. | 12. Elfenbein-Schwarz. |

Hieran anreihend, lassen wir ein Verzeichnis derjenigen Farben folgen, welche ein vollständiges Sortiment ergeben.

Weiss.

- | | |
|-------------------|-----------------|
| 1. Cremser Weiss. | 2. Lasur-Weiss. |
|-------------------|-----------------|

Gelb.

- | | |
|--------------------------|---------------------------------|
| 1. Neapel-Gelb, hell. | 8. Terra de Sienna, ungebrannt. |
| 2. Königs-Gelb Nr. 3. | 9. Indisch-Gelb. |
| 3. Chromgelb, hell. | 10. Cadmium 2, 4, 5. |
| 4. „ mittel. | 11. Gelber Ultramarin. |
| 5. „ orange. | 12. Aureolin. |
| 6. Lichter Ocker 1 u. 2. | |
| 7. Dunkler Ocker. | |

Rot.

- | | |
|--------------------------|--------------------------------|
| 1. Zinnober. | 6. Crimson-Lack 8. |
| 2. Karmia. | 7. Münchener Lack. |
| 3. Braunrot. | 8. Rotbraun. Krapplack. |
| 4. Gebr. leichter Ocker. | 9. Gebrannter Terra de Sienna. |
| 5. Rosa Krapplack. | |

Braun.

- | | |
|---------------------|-------------------|
| 1. Gebrannte Umbra. | 4. Lack Robert 7. |
| 2. Kasseler Braun. | 5. Asphalt. |
| 3. Van Dyk-Braun. | |

Blau.

- | | |
|--------------------|--------------------|
| 1. Kobalt, mittel. | 4. Ultramarin. |
| 2. Coelin-Blau. | 5. Lasursteinblau. |
| 3. Pariser-Blau. | |

Grün.

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| 1. Chromoxyd. | 5. verl. Emmeraude. |
| 2. Hellgrüner Zinnober. | 6. Saftgrün. |
| 3. Schweinfurter Grün. | 7. Smaragd. |
| 4. Dunkelgrüner Zinnober | |

Schwarz.

- | | |
|-----------------------|------------------|
| 1. Kork-Schwarz. | 4. Kern-Schwarz. |
| 2. Elfenbein-Schwarz. | 5. Blau-Schwarz. |
| 3. Kaiser-Schwarz. | |

Die weisse Farbe erscheint leuchtender, wenn man derselben etwas Königsgelb Nr. 3 zusetzt, jedoch dürfte es zu empfehlen sein, sich noch eine Tube gelbliches Weiss zuzulegen. Die Mischungen der Farben miteinander ergeben ein solches Heer der verschiedensten Combinationen, dass es eigentlich eine undankbare Aufgabe ist einen Versuch anzustellen, durch welchen sich die verschiedenen Farbentöne herstellen lassen. Doch da wir ja für Dilettanten schreiben, so soll immerhin ein Teil der verschiedenen Farbenzusammenstellungen hier einen bescheidenen Platz einnehmen. Wenn auch

nicht an der Hand dieser Angaben bestimmte Töne zu erlangen sind, so bilden sie doch ein Commentar, durch welches der Begriff des „Mischens“ gefestigt wird.

Schwarzblaue Farben.

- | | | |
|------------------------|--|----------------------------|
| 1. Schwarz und Indigo. | | 2. Schwarz u. preuss. Blau |
|------------------------|--|----------------------------|

Schwarzgraue Farbe.

3. Schwarz mit Weiss.

Blaue Farben.

- | | | |
|--------------------------------|--|-------------------------------|
| 1. Schwarz mit Indigo. | | 3. Indigo und Kobalt. |
| 2. Schwarz u. Preussisch-Blau. | | 4. Kobalt u. Preussisch-Blau. |

Blaurote Farben.

- | | | |
|--|--|----------------------------------|
| 1. Indigo u. Engl. Rot. | | 5. Indigo und Karmin. |
| 2. Engl. Rot u. Preuss-Blau. | | 6. Preussisch - Blau und Karmin. |
| 3. Indigo u. Münch. Lack. | | 7. Kobalt u. Münchener Lack. |
| 4. Preussisch - Blau und Münchener Lack. | | 8. Kobalt und Karmin. |

Violette Farben.

- | | | |
|--|--|-------------------------------|
| 1. Engl. Rot u. Indigo. | | 5. Karmin und Indigo. |
| 2. Engl. Rot u. Preuss.-Blau. | | 6. Karmin u. Preussisch-Blau. |
| 3. Münchener Lack und Indigo. | | 7. Karmin mit Kobalt. |
| 4. Münchener Lack und Preussisch-Blau. | | 8. Kobalt u. Engl. Rot. |
| | | 9. Kobalt u. Münchener Lack. |

Rote ins Braune fallende Farben.

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1. Engl. Rot u. Karmin. | 6. Münchener Lack und
van Dyk-Braun. |
| 2. Engl. Rot und Mün-
chener Lack. | 7. Umbra u. Zinnober. |
| 3. Umbra und Karmin. | 8. Zinnober u. van Dick-
Braun. |
| 4. Karmin u. van Dyk-
Braun. | 9. Umbra u. gebrannter
Hell-Ocker. |
| 5. Umbra u. Münch. Lack | |

Schönrote Farben.

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Karmin u. Münchener
Lack. | 3. Karmin u. Zinnober. |
| 2. Karmin u. Engl. Rot. | 4. Zinnober und Mün-
chener Lack. |

Mattrote Farben.

- | | |
|---------------------------------|----------------------------------|
| 1. Engl.-Rot u. Zinnober. | Münchener-Lack. |
| 2. Engl.-Rot u. Münch.
Lack. | 4. Königsgelb u. Münch.
Lack. |
| 3. Dunkel-Ocker und | |

Lebhaft rote Farben.

- | | |
|--|---|
| 1. Karmin u. dunk. Ocker. | 8. Gebr. Hell - Ocker u.
Münchener Lack. |
| 2. Zinnober u. Engl. Rot. | 9. Zinnober und gebr.
Dunkel-Ocker. |
| 3. Zinnober u. Königs-
gelb. | 10. Gebr. Hell-Ocker und
Zinnober. |
| 4. Karmin und gebr.
Dunkel-Ocker. | 11. Chromgelb u. Carmin. |
| 6. Gebr. Hell-Ocker und
Karmin. | |
| 7. Münchener Lack und
gebr. Dunkel - Ocker. | |

Rotgelb.

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Dunkel - Ocker und Karmin. | 6. Königsgelb u. Zinnober |
| 2. Dunkel - Ocker und Zinnober. | 7. Königsgelb und Münchener Lack. |
| 3. Hellocker u. Karmin. | 8. Engl. Rot u. Dunkel-Ocker. |
| 4. Hell-Ocker und Zinnober. | 9. Engl. Rot u. Hellocker. |
| 5. Königsgelb u. Karmin. | 10. Engl. Rot und Königsgelb. |

Bräunlichgelbe Farben.

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| 1. Dunkel - Ocker und Chromgelb. | 4. van Dyk - Braun und Chromgelb. |
| 2. Dunkel - Ocker und Königsgelb. | 5. van Dyk - Braun und Königsgelb. |
| 3. van Dyk - Braun und Ocker. | 6. Umbra u. Chromgelb. |
| | 7. Umbra u. Königsgelb. |

Lebhaft gelbe Farben.

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Dunkel - Ocker und Königsgelb. | 4. Dunkel - Ocker und Chromgelb. |
| 2. Hell-Ocker u. Königsgelb. | 5. Hell-Ocker u. Chromgelb. |
| 3. Königsgelb u. Nussbraun. | 6. van Dyk - Braun und Chromgelb. |

Schöngelbe Farben.

1. Königsgelb und Chromgelb.

Gelbgrüne Farben.

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 1. Indigo u. Königsgelb | 2. Kobalt u. Chromgelb. |
|-------------------------|-------------------------|

3. Schwarz und Chromgelb.

5. Chromgelb u. Preussisch-Blau.

4. Chromgelb u. Indigo.

Grüne Farben.

1. Indigo u. Chromgelb.

11. Hell-Ocker u. Preussisch-Blau.

2. Chromgelb u. Preussisch-Blau.

12. Hell-Ocker u. Kobalt.

3. Kobalt u. Chromgelb.

13. Chromgelb, Indigo, Engl. Rot.

4. Chromgelbu.Schwarz.

14. Königsgelb, Indigo, gebr. Hell-Ocker.

5. Indigo, Chromgelb u. Preussisch-Blau.

15. Preuss.-Blau, Chromgelb, Engl. Rot.

6. Kobalt, Preussisch-Blau, Chromgelb.

16. Gebr. Hell-Ocker u. Preussisch-Blau.

7. Königsgelb u. Indigo.

17. Preussisch-Blau und dunkel Ocker.

8. Königsgelb u. Preussisch-Blau.

18. Indigo u. dunkel Ocker.

9. Königsgelb u. Kobalt.

18. Indigo u. dunkel Ocker.

10. Königsgelbu.Schwarz.

Schwarzbräunliche Farben.

1. Schwarz u. van Dyk-Braun.

6. Umbra u. Preussisch-Blau.

2. Indigo und van Dyk-Braun.

7. Indigo u. gebrannter Dunkel-Ocker.

3. Preussisch-Blau und van Dyk-Braun.

8. Gebrannter Dunkel-Ocker und Preussisch-Blau.

4. Umbra u. Schwarz.

5. Umbra u. Indigo.

Braune Farben.

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Gebr. Umbra u. van Dyk-Braun. | 6. Terra de Sienna und van Dyk-Braun. |
| 2. Dunkel-Ocker u. van Dyk-Braun. | 7. Umbra und Dunkel-Ocker. |
| 3. Hell-Ocker und van Dyk-Braun. | 8. Umbra u. Hell-Ocker. |
| 4. Königsgelb und van Dyk-Braun. | 9. Umbra und Königsgelb. |
| 5. Chromgelb und van Dyk-Braun. | 10. Umbra u. Chromgelb. |
| | 11. Umbra und van Dyk-Braun. |

Braunrote Farben.

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Schwarz u. Engl.-Rot. | 5. Umbra u. Engl.-Rot. |
| 2. Schwarz u. Zinnober. | 6. Umbra u. Zinnober. |
| 3. Engl.-Rot und van Dyk-Braun. | 7. Engl.-Rot und etwas Dunkel-Ocker. |
| 4. Van Dyk-Braun und Zinnober. | 8. Van Dyk-Braun und Münch. Lack. |

Violettbraune Farben.

- | | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| 1. Karmin u. van Dyk-Braun. | 2. Münch. Lack u. van Dyk-Braun. |
|-----------------------------|----------------------------------|

Hellrotbraune Farben.

- | | |
|-----------------------------|---------------------------------|
| 1. Umbra u. Engl.-Rot. | 6. Nussbraun u. Münch. Lack. |
| 2. Umbra und Karmin. | 7. Nussbraun und Zinnober. |
| 3. Umbra u. Münchener Lack. | 8. Engl. Rot und van Dyk-Braun. |
| 4. Umbra u. Zinnober. | |
| 5. Karmin u. Nussbraun. | |

9. Münch. Lack u. van Dyk-Braun.	11. Zinnober u. Englisch-Rot.
10. Zinnober u. van Dyk-Braun.	12. Englisch-Rot u. etwas Königsgelb.

Zimmtbraune Farben.

1. Umbra u. Münchener Lack.	3. Umbra und Königsgelb.
2. Umbra und Dunkel-Ocker.	4. Engl.-Rot u. Dunkel-Ocker.

Braungelbe Farben.

1. Umbra und Dunkel-Ocker.	2. Umbra und Königsgelb.
----------------------------	--------------------------

Olivendraune Farben.

1. Englisch-Rot und Königsgelb.	2. Englisch-Rot u. Chromgelb, mittel.
---------------------------------	---------------------------------------

Die Malerei hat bekanntlich für die Bezeichnung der Farbenabstufungen das Wort „Ton“ entlehnt und spricht nicht allein von hellen und dunklen Tönen, sondern auch von warmen und kalten, ferner von ganzen Farben, welche entschieden blau, grün, rot, von gebrochenen, welche durch Beitritt von Grau ihre Bestimmtheit verlieren, von gesättigten warmen, mit Rot getränkten und von kalten, in das Blau spielenden.

Dem Lichte der Sonne, Mittagshelle, Abend- und Morgenrot entsprechen gelb und rot, welches mit dem Grundbegriff warm zusammenhängt, während blau, der Äther, welcher der Sonne abgewendet, Kälte ausspricht.

Desswegen erhalten alle mit gelb, Rot und Orange gesättigten Nüancen den Namen warme, alle solche, welche aus Blau, Violett, Grün zusammen gesetzt sind, die Bezeichnung kalte Töne. Auf diesen Gegensätzen beruht alle Farbenberechnung und diese im Auge behaltend, kann man denn auch von einem Gemälde sagen, es wirkt, warm oder kalt, je nachdem die Stimmung des Bildes durch die eine oder andere Farbenzusammensetzung bedingt ist.

Ein eintöniges Colorit, ein einseitiges Vorherrschen einer Farbe verletzt; es ist daher nicht gleichgültig, welcher Raum eine Farbe im Verhältnis zu anderen im Bilde einnimmt.

Alle Farbenmischungen werden im weiteren Sinne Tinten genannt. Man unterscheidet fünf Haupttinten, das höchste Licht, die eigentliche Farbe des Körpers, die Halbtinte, den Schatten und den Widerschein, Reflex. Zwischentinten vermitteln die Übergänge der Haupttinten.

Das Licht reizt, der Schatten beruhigt das Auge. Der Maler muss daher die Licht- und Schattenmassen weise verteilen und abwägen.

Wir bemerken hier nochmals, dass die vorstehend verzeichneten Farbenzusammenstellungen durchaus nicht Anspruch auf Vollständigkeit haben, sondern sie sollen nur darthun, wie man aus gänzlich verschiedenen Farben doch einen ähnlichen Ton, wie solcher durch Mischen von 2 und 3 Farben entsteht, herstellen kann.

Öle und Malmittel.

Man bedient sich zumeist des Terpentinöles, welches mit reinem Mohnöl versetzt ist, jedoch auch des gereinigten und gebleichten Leinöls mit einem Zusatze von Terpentin. Eines der vorzüglichsten Mittel ist mit Kopal versetztes Leinöl, wie solches die Firma Schoenfeld in den Handel bringt. Zweckdienliche Anwendung findet das letztgenannte Öl, um eingeschlagene noch zu übermalende Stellen wieder herauszuholen, welches am leichtesten geschieht, dass man mit dem kleinen Finger einige Tropfen desselben auf die betreffenden Stellen bringt und sachte einreibt. Ferner gehören noch in die Kategorie der raschtrocknenden Öle die Siccative, von welchem das Siccativ de Harleem das beste Trockennittel ist. Nächst ihm ist noch das Siccatif de Coutray zu erwähnen, welches jedoch nur in beschränktem Maasse zu gebrauchen ist, da Bilder, die mit diesen Siccativen gemalt sind, sehr dem Nachdunkeln ausgesetzt sind und ferner auch reissen. Überhaupt soll man mit dem Zusatze von Malmitteln zu den Farben nicht allzu verschwenderisch umgehen, besonders dann nicht, wenn man die Palette mit frischen Farben besetzt hat, da in diesem Zustande die Farben geschmeidig genug erscheinen, um leichte und flotte Behandlung zu gestatten.

Wir wollen hier auch an dieser Stelle bereits das Firnissen der Gemälde beleuchten. Am ratsamsten dürfte es sein, sich des bekannten Dammarfirniss zu be-

dienen, der neben dem französischen Retouchirfirniss wohl der geeignetste ist. Jedoch ist auch verdünnter englischer reiner Kutschenlack besonders zu Bildern, die ein weniger helles Kolorit aufweisen, in Anwendung zu bringen. Wir bedienten uns, durch unsere Erfahrungen belehrt, des Dammarfirniss, welcher klar, durchscheinend und nach dem Auftrage rasch trocknend ist. Doch solle man ihn niemals der Ersparniss wegen aus einer Droguerie, sondern stets aus einer bewährten Kunsthandlung beziehen. Um nun auf das Firnissen selbst zu kommen, so muss dasselbe mit einem weichen, kurzhaarigen Borstpinsel geschehen, welcher mindestens eine Breite von 8 Centimeter aufzuweisen hat und unter dem Namen Firnisspinsel in jeder Malutensilienhandlung erhältlich ist.

Man taucht den Pinsel ungefähr einen Centimeter tief in das mit Firniss gefüllte Gefäss und fängt damit an, dass man den Pinsel an der oberen Kante des Bildes ansetzt und so unter Horizontalstrichen leicht, rasch und gleichmässig die ganze Bildfläche bedeckt. Hierauf streicht man den Pinsel am Rande des Gefässes ziemlich trocken und beginnt nochmals das ganze Bild zu überstreichen, jedoch mit Pinselstrichen in entgegengesetzter Richtung. Es ist sehr darauf zu achten, dass keine vom Firniss freie Stellen verbleiben. Sollte dieser Fall dennoch eingetreten sein, so überzieht man nochmals mit verdünntem Firniss leicht den ganzen Auftrag. Bei den Firnissen selbst soll das Bild eine horizontale Lage einnehmen und auch ferner in dieser Lage dem

Trocknen ausgesetzt bleiben. Der Frage, wann ein Bild zu firnissen sei, werden wir noch später begegnen.

Herstellung von Malleinwand u. dergl.

Was wohl schon manchen Dilettanten von der Ölmalerei abgehalten hat, sind die kostspieligen Utensilien, deren man bei dieser Kunst benötigt. Insbesondere gilt dies von der Malerleinwand, für deren Anschaffung Opfer auferlegt werden müssen; besonders für Studienzwecke wäre ein billigeres Material als die präparierte Leinwand erwünscht. Wenn man sich auch mit Pappe und Papier, welche mit Leim getränkt sind, einen Ersatz geschaffen hat, um leichte Entwürfe und Aufnahmen darauf zu skizzieren, so sind doch wiederum die Vorzüge der Leinwand zu sehr ins Gewicht fallend, als dass man von diesem Material ganz absehen möchte.

Wir finden es daher am Platze, mit der Herstellung der Leinwand den Interessenten betraut zu machen, umsomehr, da die Herstellung leicht und von Jedem für seinen Bedarf angefertigt werden kann.

Hat man die rohe Leinwand, welche zuerst mit Leimwasser getränkt werden muss, bereits auf den Keilrahmen gespannt, so bereite man sich eine Mischung in der Dicke der gewöhnlichen Ölfarbe und zwar aus Grundkreide und Leimwasser bestehend. Diese Mischung wird satt aufgetragen und nach erfolgter Abtrocknung je nach Bedarf ein- oder mehreremal wiederholt. Der Leimzusatz darf nicht ein zu schwacher sein, da

sonst die aufzutragenden Malfarben leicht einschlagen. Im Gegensatz darf aber auch der Leim im Verhältnis zur Grundkreide nicht zu stark sein, da sonst der Untergrund fleckig erscheint, welches beim Malen auch wieder seine Unannehmlichkeiten bieten würde. Will man sich einen grösseren Vorrat von Malleinwand bereiten, so wird der unpräparierte Stoff mittelst Heftnägeln auf ein Brett straff aufgezogen; dass dasselbe möglichst eben sein muss, bedingt schon die Sache an und für sich. Alle Unebenheiten zeigen sich nach erfolgtem Trocknen auf der Leinwand und machen solche zum Gebrauche untanglich.

Die Zusammensetzung der Grundiermasse ist nun die folgende: Guter Leinölfirnis 2 Teile und altes Leinöl 1 Teil (dasselbe muss ungekocht sein) werden mit Kreide und Pfeifenthon innig abgerieben. Die Masse darf nicht zu dünn sein und eine Consistenz besitzen, dass sie, auf die Leinwand aufgetragen, nicht ins Fliessen gerät. Mittels eines breiten Spatels, oder in Ermangelung dessen mit einem flachen Lineal, wird die Grundiermasse fest aufgerieben und zwar so, dass die Masse die Leinwand bis zur Rückseite durchdringt. Das erstemal wird die Grundiermasse nur wenig die Oberfläche des Leimes bedecken und nach dem Abtrocknen das Gewebe der Leinwand wieder hervortreten. Doch auch in diesem Zustande ist die Leinwand malgerecht und eignet sich besonders zu Porträts, sowie zu grösseren Bildern. Ist jedoch eine möglichst glatte Fläche erwünscht, so hat die Aufspatelung noch zu mehreren Malen zu erfolgen,

doch immer so, dass man den vorhergehenden Auftrag nach geschehenem Abtrocknen mit Bimstein und Wasser abschleift, womit man auch die letzte Deckung behandelt und so die Fertigstellung beschliesst.

Für kleinere Bilder eignen sich als Fundament Holz, Pappe und Metall. Da sich deren Oberfläche glatt und völlig eben schleifen lässt, so sind diese Materialien ganz vorzüglich geeignet, um auf demselben eine saubere Ausführung herstellen zu können. Auf Metall ist nur Ölfarbengrund allein, auf Holz und Pappe wie auch Papier sowohl Öl-, wie auch ferner Leim- und Kreidegrund, oder beide vereinigt, anwendbar. Die Holztafeln sollen möglichst nur aus einem Stücke bestehen und müssen frei von Ästen und Rissen sein. Um dieselben schnell und dauerhaft zu grundieren, lässt man solche zuerst sauber hobeln und tränkt Vorder- und Rückseite mit Leimwasser. Nach erfolgtem Abtrocknen stupft man die Malfläche mit in Leimwasser aufgelöster Kreide, welchen Auftrag man nach erfolgtem Abtrocknen nochmals wiederholen kann. Nach 24stündigem Trocknen wird die Malfläche mit einem glatten Bimstein und Leinöl sauber abgeschliffen und ist sodann das „Malbrett“ zum Gebrauche fertig. Pappe und Papier lassen sich ebenfalls auf die soeben geschilderte Art und Weise zum Malen herrichten, nur soll man bedacht sein, das Papier zuerst aufzuspannen, die Pappe aber an den Kanten auf eine ebene Unterlage aufzunageln. Die beste Unterlage für die Farben, in Bezug auf Malgrund, ist ein Gemische aus Pfeifenthon und Bleiweiss, welches sich

zur Überdeckung all' der für Maluntergrund geeigneten Materialien anwenden lässt. Auch empfiehlt es sich, vor dem Auftragen des Leimwassers (gekocht) die Pappe, Papier u. s. w. mit Fixatif zu besprengen, welches ein zu tiefes Eindringen des Leimwassers verhütet.

Naturstudien und Copieren von Gemälden guter Meister.

Ein Zeichner, welcher die Absicht hat, später selbst Gemälde zu componiren, muss es sich angelegen sein lassen, das Schönste, was er in der Natur wie in den Gemälden guter Meister findet, zu copieren und sich zu eignen zu machen. Derartige Studien sind dem Maler das, was dem Baumeister die Baumaterialien sind. Es ist unglaublich, wie undeutlich und unvollkommen die Vorstellungen sind, die man sich von der Gestalt und Farbe der einfachsten Dinge macht, wenn man sie nicht mit Künstleraugen betrachtet und studiert. Je grösser der Vorrat solcher Studien, die sich der Zeichner verschafft, ist, desto abwechselnder im Eindrücke und angenehmer werden seine Werke sein. Wer diese Übungen versäumt, wird es in der Malerei nicht weit bringen. Wenn wir in unserer Aufschrift „den Studien nach der Natur“ Erwähnung thaten, so soll damit nicht gesagt sein, dass der Anfänger sich sogleich in solchen versuchen solle, sondern er muss erst seine Einzelstudien an der Hand geeigneter und guter Gemälde gemacht haben. Das Aufnehmen einer Landschaft nach der

Natur bietet immer mehr Schwierigkeiten als das Copieren von Gemälden, da die Verkürzungen und Verkleinerungen, welche durch die Entfernung der Gegenstände entstehen, mancherlei Anlass zu Verlegenheiten geben.

Wer jedoch schon mit den Regeln der Luft-, sowie auch mit der Linear-Perspektive vertraut ist, wird manche Schwierigkeit weniger finden, als einer, welcher in diesen Wissenschaften noch keine Studien gemacht hat. Ehe man — wir haben das Naturmalen im Auge — mit dem Aufzeichnen beginnt, muss man sich bemühen, einen möglichst vorteilhaften Gesichtspunkt aufzufinden, da auf diesen alles ankommt. In der That zeigen sich oft dieselben Gegenstände, von verschiedenen Seiten betrachtet, einander so unähnlich, dass man sie kaum wieder in Einklang zu bringen vermag. Die schönste und malerischste Gruppe zeigt sich von einem ungünstig aufgenommenen Standpunkt, öfters unmalerisch und uninteressant.

Man muss sich daher Mühe geben, den Hauptgegenstand, welchen man malen will, von allen Seiten zu betrachten und zwar zu verschiedenen Tageszeiten, da ja das Licht einen unbeschreiblichen Einfluss auf die Schönheit einer Landschaft ausübt. Malt man Gegenden nach der Natur, wobei es sehr viel auf Treue und Wiedergabe ankommt, so wähle man seinen Standpunkt an einem Orte, von welchem man die Gegend zumeist zu überschauen gewohnt ist.

Im Anfange, wenn man mit dem Naturzeichnen im

Freien beginnt, wähle man nicht gleich ganze Parteen und Gegenden, sondern suche sich einzelne hübsche Motive auf, sei es nun ein Baum, eine Felsgruppe oder aber ein Bauernhaus. Dicht belaubte Bäume eignen sich nicht zu Anfangsstudien, wohl aber solche, welche im Stamm und in den Ästen verkrüppelt erscheinen. Gerade in den einfachsten Motiven solle man den grössten Fleiss anwenden, weil solche Sachen für die spätere Künstlerschaft eine feste Brücke bilden. Es ist eine durchaus irrigte Auffassung, anzunehmen, dass derartige Motive nur leicht hingeworfen werden sollen, da später es ein Leichtes sei, aus der Erinnerung eine Ausmalung vornehmen zu können. Dadurch reisst eine gewisse Oberflächlichkeit ein, von welcher sich freizumachen später unmöglich sein dürfte. Auch erscheint es vollständig unmöglich, dass ein Maler nach Monaten sich noch der Farben erinnern könne, welche in einem oder dem anderen Gegenstande innelagen, umsomehr, wenn derartige „Studien“ mehrere sind, ja eine ganze Mappe füllen. Solche hingeworfene Zeichnungen und Skizzen verdienen gewiss nicht den Namen Studien, da es sich gerade umgekehrt dabei verhalten sollte und nur der äusserste Fleiss, gepaart mit Nachdenken, dabei Erspriessliches erzielen kann. Also nochmals, auch in den kleinsten Bildchen und Naturstudien die grösste Peinlichkeit auf Naturtreue beachten und sich nicht mit dem Gedanken „Ich male es später aus“ ein Genügen bereiten. Es sind die Farbentöne, wie sie die Natur bietet nicht so leicht dem Gedächtnisse einzuprägen, wie eine

leicht gefällige Melodie, deren man sich noch nach langer Zeit leicht wieder zu erinnern weiss. Ganz dasselbe, wie wir es hier bei den Naturstudien erwähnt, bezieht sich auch auf das Copieren von Zeichnungen und Gemälden. Auch hier soll und muss nur die äusserste Gewissenhaftigkeit walten. Lieber wenig, aber dieses mit allem Fleisse ausführen und malen: Keine schweren Motive und umfangreichen Bilder copieren, sondern das auswählen, welches man auch bewältigen kann. Gar zu leicht wagt sich der Anfänger an Gemälde, in welchem ein Motiv das andere verdrängt. Dadurch wird die Aufmerksamkeit zerstreut, es tritt ein Überhasten beim Copieren ein, durch welches die Lust am Einzelstudium verloren wird und entstehen Resultate, die sowohl für den Beschauer als auch, was das Schlimmste dabei ist, für den Malenden gleich Null sind.

Die Luft und die Wolken.

Die Luft in all ihren Nüancen und Feinheiten darzustellen, gehört oft zu den grössten Hauptsachen in einem Gemälde. Das gilt besonders bei solchen Bildern, in welchen der Grund flach und niedrig erscheint, wie beispielsweise bei Darstellungen von Haiden und sodann auch bei Seestücken. Es tritt desshalb die Aufgabe an den Maler heran, die Wolkenbildungen aufs eingehendste zu studiren und muss eine genaue Kenntniss der Wolkengebilde vorhanden sein, ehe man an eine getreue Nachbildung derselben im Bilde denken kann. Die Grundlage resp. die Kenntniss der Wolkenbildungen muss

durch fleissiges Zeichnen nach der Natur angeeignet werden, und zwar indem man mittelst der Bleifeder die Hauptmassen des Gewölkes fixirt, ohne auf die Einzelheiten einzugehen. Dass dieses Zeichnen schnell zu erfolgen hat, bedingt ja der Umstand, dass das Gewölke fortwährend andere Formen, andere Farben annimmt. Bei diesen Studien erscheint es vorteilhaft, den Himmel selbst mit einem leichten Tone anzulegen und nicht nur den Wolken allein Aufmerksamkeit zu zollen. Es gelangt dadurch das hellste Licht auf den Wolken mehr zur Geltung und erscheinen ferner die schattierten Hauptmassen des Gewölkes tiefer und kräftiger. Erst nachdem diese Vorstudien zur vollsten Zufriedenheit ausgefallen sind, mögen Versuche mit Farben angestellt werden. Dabei wird es sich von selbst bedingen, dass man zu solchen „Himmelsstudien“ einen Standort wählt, wo die Luft verhältnissmässig am ruhigsten ist und die Wolken weniger schnell ziehen. Als selbstverständlich ist es zu erachten, dass der Maler sich nicht mit dem Gesichte der Sonne entgegensetze. Bei dem Aufzeichnen auf die Leinwand erscheint es nicht rätlich, mit Bleifeder die betreffenden Umrisse zu fixiren, sondern man wähle lieber etwas Cobalt, welcher mit Terpentin verdünnt ist, und versuche mit einem spitzen Pinsel die betreffende Zeichnung mit leichten Strichen zu fixieren. Dadurch werden bei dem Übermalen keine Striche durch etwa leicht und lasurartig aufgetragene Farbtöne durchschimmern, wie man dieses beim Zeichnen mit Bleifeder sicher zu gewärtigen hätte.

Die Behandlungsweise für reine Luft ist die folgende: Man nimmt einen gut gefüllten Pinsel, setzt oben links an der Ecke der zu bemalenden Fläche an und streicht in kurzen gleichmässigen Strichen, die von links nach rechts laufen, die Farben auf. Cobalt mit Weiss, ebenso Pariserblau zuweilen mit etwas Rosalack Nr. 2 gemischt, sind Farben für einen schönen klaren Himmel. Bei Sonnenauf- oder Untergang geschieht das Auftragen der Farbe mehr in Horizontalstrichen. Der Himmel, welcher scheinbar ein Gewölbe bildet, darf bei reiner durchsichtiger und blauer Luft nicht überall mit einem gleichmässigen Tone überzogen werden, sondern die Farbe muss von der oberen Bildkante nach dem Horizonte zu immer lichter werden und sich duftig in dem Horizont verlieren. Die Töne, welche sich an dem Horizonte bemerkbar machen, sind sehr verschiedenartig. Bei heiterem Himmel neigen sich dieselben sehr einem leicht fleischfarbigen Tone zu u. s. w. Wenn der Himmel grosse Parteen von Wolken hat, so bedecke man solche nicht zuerst mit der blauen Lokalfarbe des Himmels, sondern spare dieselbe aus, dies wäre sonst ein Verlust an Zeit. Anders verhält es sich mit leichten kleinen Wölkchen, welche man mit ziemlich pastos aufgetragener Farbe erzielen kann. Sonst hat aber der Farbauftrag im Allgemeinen gleichmässig dick zu erfolgen, da man nur dann im Stande ist, die verschiedenen Töne leicht und sicher mit dem Vertreiber ineinander zu mischen und zu vertreiben. Dadurch entstehen dann auch die duftigen, angehauchten Nuancen. Die Schatten

der Wolken richten sich nach den verschiedenen Jahreszeiten und Stimmungen. Bald spielen sie ins gelblich-rothe, ins graue, schwarz-blaue oder in das violette, und selbstredend sind die Lichter und Reflexe dem Grundtone ähnlich und darf beispielsweise bei einem grauen Gewölke nicht blendendes Weiss als höchstes Licht aufgesetzt werden. Die Umrisse der Gegenstände, welche der Luft am nächsten liegen, dürfen sich nicht scharf begrenzt zeigen, da sonst ein silhuettenhaftes Ansehen entsteht, welches nicht zum Vortheile eines Gemäldes gereicht. Vielmehr sollen die äusseren Linien der frei in die Luft hineinragenden Gegenstände etwas mit dem Lufttone übergangen werden. Doch muss dieses vorsichtig geschehen und darf der Luftton nicht zu weit in den Lokaltone eines andern Theiles hinüberstreifen.

Klare Abendluft lässt sich am besten mit lichtem Ocker und Weiss, welche nach dem Horizonte zu ins Rötliche streifen, herstellen. Der Zenith, also der vordere Teil des Himmels, muss in diesem Falle mit Pariserblau und Weiss, welche Farben durch einen geringen Zusatz von Königsgelb einen Stich ins Grünliche erhalten, gearbeitet werden.

Sonnenauf- oder Niedergang erfordert bereits eine ausgiebigere Farbenkenntnis und ebensolches Farbengefühl. Gleichwie bei dem Regenbogen zeigen sich hier eine grosse Anzahl von Farben, die durch ihre Contraste eine eminente Wirkung hervorbringen. Der Horizont zeigt sich feurig rot umsäumt. Hierzu eignen sich am besten Cadmium und Zinnober gemischt, welche sodann

ins Orangegelbe und in das Grünliche überspielen. Schwarzblau und Azurblau schliessen sich hieran an. Ein Ineinanderverschmelzen der Töne als auch ein scharf pastoses Auftragen der Farben erzielen gute Wirkungen. Die Sonnenscheibe zeigt bei dunstigem Wetter eine feuerrote Färbung, die am zweckdienlichsten mit Orange, Chromgelb, Cadmium und lichtem roten Ocker gemalt wird. Durch geschickte Zusammensetzung dieser Töne lässt sich viel Feuer und Wahrheit erzielen. Der um die Sonne gelegene Teil zeigt sich zumeist graublau und violett.

Bei hellem Wetter zeigt der Sonnenaufgang kleine, weissgraublaue ins Violette spielende Wölkchen, welche nach den Rändern zu eine gelblichrote Färbung zeigen. Steigt die Sonne hinter dem Horizont auf, so ist die Lichtfülle am stärksten und zeigt eine orangerote Färbung, welche aus einem hellen Streifen, Orangegelb, rötlich und Königsgelb besteht, und nach dem Zenithe zu weich und sanft verläuft.

Der übrige Teil des Himmels erscheint meist leicht grünlich, bald grau-bläulich, hin und wieder durchsetzt mit Wölkchen, welche goldgelbe Lichter aufweisen. Die grünlichen Töne lassen sich am rätlichsten durch vert émerande mit Weiss, bisweilen auch mit Königsgelb gemischt herstellen. Goldgelbe Töne werden durch Königsgelb, Orange und Weiss hergestellt und ergeben wunderbare Reflexe und Lichter. Nachstehend sollen noch verschiedene Mischungen, welche sich zur Darstellung von Sonnen-Auf- und Untergang eignen, Platz finden.

Lichter-Ocker, Zinnober und Weiss.

Lichter-Ocker und Weiss.

Lichter-Ocker, rosa Krapp und Weiss.

Neapelgelb, Königsgelb, rosa Krapp und Weiss.

Königsgelb No. 1 mit Weiss.

Dunklere Abtönungen erzielen folgende Farben:

Kobalt, lichter Ocker und roter Zinnober.

Kobalt mit rotem Krapp.

Weiss mit Indischgelb.

Goldocker, gebrannte Sienna und rosa Krapp.

Cadmium, Orange und Weiss.

Pariserblau, Azurblau und Weiss.

Gewitterluft. Bei derselben müssen die Bewegungen des Pinsels in der Richtung gehen, in welcher die Wolken ziehen. In dieser Luft sind die hauptsächlichsten Farben Ultramarin und Elfenbeinschwarz, dem sich van Dyk-Braun und Münchener Lack zugesellen. Für Regengüsse eignen sich Blauschwarz und Kaiserschwarz, sowie Ultramarin, Schwarz und Krapp. Regengüsse müssen ebenfalls durch betreffende oder vielmehr solche Pinselstriche nachgeahmt werden, welche mit den herabfallenden Wassergüssen gleiche Richtung einnehmen. Leichter dunstiger Himmel wird erlangt, indem man mit Pariserblau und Kobalt den Äther bearbeitet und die Wolken gelblich-grau einmalt. Die Grenzen und höchsten Stellen derselben werden mit lichtem Ocker, Cadmium und Weiss angegeben.

Schieferfarbigen Himmel und dem ähnliches Ge-

wölk erfordern folgende Farben: „Kobalt, Elfenbeinschwarz mit Krapplack und Pariserblau in den verschiedensten Abstufungen.

Für den Anfang mögen die hier in diesem Kapitel angedeuteten Farbentöne genügen und für spätere Kombinationen den Grund bilden.

Für Mondscheinlandschaften noch das Folgende: Alle Farben nehmen dabei einen schwarzgrün-blauen Ton an, dessen Färbung aus Kasslerbraun, Ultramarin und Schwarz-bläulich besteht und ins Indigo übergeht. Auch leichte Lasuren, auf die wir noch später zurückkommen werden, sind hierbei von überraschender Wirkung. Die Färbung des Mondes ist Königsgelb No. 4 und Weiss. Die nächste Umgebung desselben lässt sich durch etwas Kobalt und Elfenbeinschwarz wiedergeben, dem sich ein geringer Zusatz von Dunkel-Ocker beigesellt. Die Schatten der Wolken zeigen eine ins Bräunliche übergehende Färbung, welche durch van Dyk-Braun und etwas Rot erzielt wird. Die Lichter, welche durch den reflektierenden Mond entstehen, werden durch Königsgelb No. 1 und Weiss nebst etwas Kobalt erzielt.

Hiermit wird das Nötigste angedeutet sein, und wollen wir nochmals einen gedrängten Überblick über die verschiedenen Stimmungen folgen lassen, da wir gar nicht dringend genug anraten können, für genannte Anführungen ein möglichst offenes Auge zu haben.

Die Luft ist nach den verschiedenen Jahres- und Tageszeiten und nach der jeweiligen Witterung sehr

verschieden. Der Frühling erzeugt gewöhnlich dickes weisses Gewölk, welches im heissen Sonnenlichte eine grauliche Schattierung zeigt, und von dem bläulichen Äther in grossen Massen zusammengehäuft, sich kräftig abhebt. Im heissen Sommer erscheint die Luft oft mit prächtig und farbensattem erfüllten Gewölk. Den Herbst zieren leichte reine Lüfte, mit gebrochenen Farbentönen, welche sich nach dem Horizont hin leicht verschleiern. Der Winter wälzt dickes graues Gewölk über die ganze Gegend, und die Sonne bricht aus denselben in feurig rotem Tone durch.

Wenn die blaue Fläche des Äthers mit Gewölk überzogen ist, so ist sie malerisch schön. Die Wolken beleben und bringen Perspektive hervor, sie füllen die blaue Fläche aus, bilden Gestalten in Licht und Schatten.

Wenn in einer Gegend nur wenig Gewölk am Himmel schwebt und sich von einer Seite schräg zum Horizont hinzieht, so theilt es die Luft auf eine angenehme Weise und formt sich auf derselben wie im Relief. Oft türmt es sich hinter den Felsen und Bergen auf und erweitert dadurch die Landschaft. Oft erblickt man es hinter Gebäuden, mit welchen es sich gruppiert und deren gerade Linien und spitzen Winkel vorteilhaft unterbricht, oder es schimmert durch die dunkeln Äste und Zweige der Bäume.

Manchmal sind die Wolken inbezug auf Form rundlich und bauschig, manchmal sind sie dünn und flach und gleichen einem leichtgefalteten Schleier. Bald liegen sie wie Felsenschichten zusammen, oder sie bilden ab-

wechselnd Hügel und Thäler. Alle diese Verschiedenheiten darf sich der denkende Landschaftsmaler nicht entgehen lassen und haben wir zur Anregung vorstehendes angefügt.

Ist die Luft bewölkt, so kommt man am leichtesten zum Ziele, wenn man den ganzen Himmel mit äusserst schwacher Farbe überzieht, und so lange dieser Untergrund noch feucht ist, die Wolken aufsetzt. Man spart dabei die Mühe, letztere zu vertreiben, da sich die Umrisse von selbst in dem nassen Grund verlieren.

Bei rasch ziehenden Gewitterwolken hat man zu achten, dass die Umrisse derselben nicht geschlossen und abgerundet, sondern zerfetzt und zerrissen sein müssen, der untere nach dem Horizonte zu deutende Teil wird sich malerisch und natürlich gestalten, wenn er in langen ausgesetzten Streifen erscheint und selbstredend wird es erscheinen, dass alle Bewegung sich nach einer Seite zu neigen muss.

Der Hintergrund.

Nachdem die Luft respektive der Himmel angelegt ist, beginnt man mit dem Malen des Hintergrundes, nach dessen Uebermalung erst die näher gelegenen Teile, wie Mittel- und Vordergrund, ihre Anlage erhalten. Malt man erst hier oder da ein Teil einer Landschaft, ohne dass man ein gewisses System einhält, so wird leicht ein Gemälde entstehen, das einer einheitlichen

Harmonie ferne steht. Es soll also zuerst der Hintergrund eine gewisse Ausarbeitung erhalten, die allerdings nicht so weit zu gehen hat, um vollständig ausgearbeitet zu sein. In diesem Falle hätte man manche Mühe gehabt, die nicht am richtigen Platze gewesen wäre. Beispielsweise können einzelne im Vordergrunde befindliche Motive, Bäume, Häuser u. s. w. einen Teil des Hintergrundes verdecken, und wäre es schade, durch dieselben bereits ausgeführte Teile des Hintergrundes wieder verdecken zu müssen. Doch sollen im Hintergrunde alle Hauptlinien sowie die Haupttöne richtig angebracht und aufgefasst werden, da man ja durch die Öffnungen im Laubwerke näher liegende Bäume, Colorit und Umrisse des weiter zurückliegenden Teils sehr wohl erschen kann.

Je weiter die Gebirge im Hintergrunde liegen, desto weniger Schatten und Ungleichheiten sind an denselben zu bemerken. Es ist deshalb Sorge zu tragen, dass das Malen und Angeben solcher Teile nur in Massen geschehe, die ebensowohl in Colorit als Umrissanlagen nicht bestimmt sein dürfen. Wenn auch vorhanden, so sollen derartige Partien doch mehr erraten werden, als dass sich dieselben klar dem Auge des Beschauers zeigen.

An den näher liegenden Gebirgen erblickt man schon eher deren Einzelheiten. Man erkennt bereits einzelne Partien im Grossen. So sind Klüfte, Waldungen und grössere Felsenmassen bereits ersichtlich und deren Colorit bestimmter. Deshalb sind auch die Schatten-

partien nicht mehr so verschwommen zu halten, als solche von weiter zurückliegenden Bergen u. s. w.

Scharf sich an dem Horizonte abgrenzende Gebirge erscheinen an ihrem oberen Teile dunkler als in der Mitte und an dem Fusse, es kann darin seine Ursache finden, dass etwa im Thale aufsteigende Nebel das Colorit weniger erkenntlich machen. Im Hintergrunde liegende Waldungen erscheinen, was Farbe anbelangt, nicht grün, sondern durch die zwischen dem Walde und dem Beschauer liegende Luftschicht bedingt, blaugrün oder auch blauviolett, doch müssen derartige Töne unbestimmt und leise angehaucht sein, zum Unterschiede gegen die Töne gleicher Objekte, welche im Vordergrunde liegen und klare, ausgesprochene Abtönungen aufweisen.

Alle im Hintergrunde liegende Gegenstände nehmen etwas von dem Lufttone an und zwar wird dieser Luftton ausgesprochener, je mehr sie sich von dem Beschauer entfernen. Beispielsweise kann eine Wiese, welche sich von dem Vordergrunde in den Hintergrund ausdehnt, vorn ein saftiges Grün zeigen, welches sich nach und nach in das blaugrün violette verliert. In die fernen Töne soll immer ein wenig Ultramarin eingemischt sein. Zufällige lichte Erhellungen nehmen einen blassgoldgelben Ton an, ohne jedoch so ausgesprochen zu scheinen, wie auf dem Mittel- und Vordergrunde. Es können diese Farben auch fleischfarben erscheinen oder in das blass-siennaartige überstreifen.

In Bezug auf die Farbe des Hintergrundes übt

selbstverständlich die Witterung den grössten Einfluss. Es kann soeben ein Gebirge bläulich carmin erscheinen, um nach kurzer Zeit grau-blau zu sein; je klarer die Witterung, um so reiner und durchsichtiger werden auch die Farben, welche in diesem Falle den schmutzig grau-blauen Ton nicht aufweisen.

Das Colorit hängt immer von dem Zustande des Himmels, der Art des Bodens, der Jahreszeit oder dem Stand der Sonne ab.

Nach dieser allgemein gehaltenen Abhandlung wenden wir uns zu dem Colorit, von welchem wir nur die Farben anzugeben vermögen, mittelst welchen dann eingehende Versuche und Uebungen angestellt werden müssen.

Zu Aufhöhungen des Hintergrundes bedient man sich folgender Töne, — Königsgelb Nr. 4 mit Weiss, Neapelgelb mit Kadmium, Brillantgelb, rötlich, Kadmium mit lichtem Ocker.

Einzelne Bergpartien, welche von Waldung entblösst erscheinen, legt man mit ungebrannter Sienna, Umbra oder Ocker an, welcher letzter der Durchsichtigkeit willen mit etwas gebrannter Sienna versetzt werden muss.

Grössere Partien, die in graugrünem Tone erscheinen, mischen sich ans Blau mit Sienna, wenn hierbei statt Kobalt Preussischblau mit Schwarz angenommen wird, erzielt man im ganzen wärmere Abtönungen. Auch Indigo, leicht und verdünnt angewandt, ist eine brauchbare Farbe, nur sollte man etwas gebr. Sienna zusetzen. Bei den Hintergründen wird man zumeist in die Lage kommen, dass man die ganze Malerei nochmals mit

einem einheitlichen Ton überziehen muss, da die einzelnen Farben vielleicht eine gewisse Unruhe zeigen. Hier kann man leicht abhelfen, indem man die ganze Anlage nochmals mit einem Tone überzieht. Dieses heisst man Lasieren (siehe Lasieren). Für nebelige Stimmung der Ferne eignet sich brauner Krapp mit Kobalt und Weiss, van Dykrot, Kobalt mit Rosakrapp und lighter Ocker, auch Ultramarin, weiss und hell Englischrot.

Der Mittelgrund.

Der zwischen dem Vorder- und Hintergrund liegende Teil heisst der Mittelgrund. Er durchläuft die Farbenabtönungen von dem Hellen ins Dunkle und bildet so ein Bindeglied für die Nähe und Ferne. Die Gegenstände des Mittelgrundes erscheinen gegen diejenigen des Hintergrundes inbezug auf Zeichnung und Farbe in schärferer Präge. Jedoch darf man hier nicht zu sehr übertreiben, da man sonst gezwungen würde, die näher liegenden Partien zu sehr auszuführen, die dadurch leicht zu dunkel ausgeführt werden müssten. Die Berge und Waldungen des Mittelgrundes lassen schon mehr die Einzelheiten erkennen und muss auch das darüber liegende Licht klarer werden. Die Bäume erscheinen noch unbestimmt und flach schattiert. Der Blatt-Charakter, sowie derjenige der Stämme und Äste lässt sich noch nicht feststellen. Die Form der Bäume und Gebäude ist wohl erkenntlich, nicht aber deren Einzelheiten. Das was das Auge nur erraten kann, tritt uns erst im Vordergrund und

scharf ausgeprägt entgegen. Alle in den Hintergrund verlaufende Farben müssen sanft abgetönt erscheinen, da durch den Mangel an Luftperspektive ein Bild als unwahr und nicht der Natur entsprechend, angesehen muss werden. In dem Mittelgrunde selbst tritt eine grössere Anzahl kräftigerer Farben hinzu. In erster Reihe wärmeres Grün.

Alle Bäume untermale man gelblich braun, sie werden durch das darüber gelagerte Grün weniger hart erscheinen und eine schönere Harmonie ergeben. Farben für den Mittelgrund sind folgende: Lichter Ocker, Kobalt und Dunkelkrapp, Pariserblau und Umbra, Pariserblau und Marsgelb, Königsgelb und Blauschwarz, grüne Erde, grünes Chromoxyd und Veroneser grüne Erde. Hier und da Ocker, gebr. Sienna und Weiss, mit welchen man grössere Sandflächen übermalt. In den Schattenpartieen setzt man etwas mehr Kobalt zu, dem, um kräftigere Effekte zu erzielen, Schwarz beigemischt. Auch die schon für die Ferne angegebenen Töne finden Anwendung nur in progressiv stärkerer Abtönung, d. h. alle Töne werden dunkler aufgetragen.

Der Vordergrund.

Er ist derjenige Teil einer Landschaft, auf welchem alle Gegenstände deutlich sichtbar sind und am Meisten der Ausführung bedürfen. Alle Schatten erscheinen in demselben dunkler denn auf den andern Gründen. Würde man es unterlassen, die Töne kräftiger aufzu-

setzen, so würden die weiter zurück gruppierten Teile einer Landschaft nicht genügend wirken. Alle im Vordergrunde befindlichen Teile, ob sie nun aus Baumpartien, Steinen, Wegen oder Felsgruppen bestehen, fordern, weil aus dem Bilde heraustretend, ausgedehnte Behandlung. Oft sind die Details so mannigfach und in grösster Menge beisammen, dass manches Mal die grösste Geduld dazu gehört, die Aufgabe zu bewältigen.

Gerade der Anfänger wird leicht in die Lage geraten, der Fülle der Aufgabe wegen zu verzagen. Jedoch soll er mit frischem Mute nach einer eingetretenen Pause wieder an seine Arbeit herantreten und von dem Wunsche beseelt bleiben, was Gutes zu schaffen. Will der Fleiss und die Ausdauer nun dennoch erlahmen, so wird das Bild auf einen oder zwei Tage bei Seite gesetzt, um dann mit frischem Mute wieder an der Fertigstellung weiter zu arbeiten.

Es wird hier am Platze sein, dass wir uns über die Ausarbeitung des Bodens, sei er nun mit Gras bewachsen oder erscheint er nur als kahle Erde, ausbreiten. Diese Art des Bodens trägt die technische Bezeichnung Terrassen.

Sind dieselben sehr entfernt, so werden sie nur wenig schattiert, einerlei, ob sie mit Gras bewachsen sind, oder nicht. Die Schatten selbst werden in breiten Massen aufgesetzt und hierauf mit einem Pinsel verrieben.

Grasterrassen des Vordergrundes müssen mit grösster Sorgfalt ausgearbeitet werden. Nicht allein, dass sie

wolliger und sammetartiger hergestellt werden müssen, sondern man muss auch grössere Kräuter und Blätter, mit welchen sie untermischt sind, deutlich erkennen. Es ist dem Ausübenden anzuraten, dass er gerade in dem soeben Angedeuteten, also an einzelnen Gräsern und Pflanzungen ein besonderes Studium anstellt, da ihm dasselbe beim Ausarbeiten des Vordergrundes von grossem Werte sein wird.

Ist eine solche Grasterrasse ganz mit Strichen und lasierend überarbeitet, so wird sie nochmals mit einer dünnen Farbe überzogen, damit die Gesamtmalerei weich in einander verfliesse.

An den dunkelsten Stellen werden die Schatten nochmals verstärkt, jedoch so, dass harte und scharfe Grenzen vollständig vermieden werden. Bestehen die Terrassen mehr aus naktem Erdboden, so ist die Pinselführung mehr horizontal. Die Grasplätze des Vordergrundes müssen mit der grössten Sorgfältigkeit ausgearbeitet werden. Nicht allein, dass sie wollig und sammtartig hergestellt werden müssen, sondern auch grössere Kräuter und Blätter, mit welchen sie untermischt sind, müssen deutlich erkennbar sein. Auch hierin müssen Einzelstudien gemacht werden, da gerade in den Pflanzen und Gräsern als Vordergrund, wenn sie gut gemalt sind, ein Hauptreiz zu finden ist.

Selbstredend steht die Farbe des Grasbodens in enger Beziehung mit der Jahreszeit, welche ja stets das Colorit ändert.

Kurzes Gras wird in leicht gekrümmten Strichen

aufgemalt, die zuerst mehr in Massen und zusammenhängend, denn allzu sehr ins Einzelne übergehend gezeichnet werden. Hellere Partien Schilf, grössere Blätter, zu welchen besonders der Huflattich zählt, sind schon bei dem Entwurfe zu berücksichtigen. Beim Anlegen solcher Einzelheiten darf der Vordergrund nicht mit allzu dunkler Farbe angelegt werden und erst nach erfolgtem Auftrocknen sollen mit einem satt gefüllten Pinsel die Blattformen nebst ihren Hauptschatten und Druckern angegeben werden.

Dabei soll erwähnt werden, dass der Vordergrund kräftige und pastose Ausführung verlangt, damit der Hinter- und Mittelgrund möglichst zurückweichen. Hauptsächlich soll dabei der Borstpinsel in Anwendung gelangen. Allzu scharfe Conturen müssen vermieden werden und soll eine Trennung der Einzelgegenstände von einander mehr durch gehörige Licht- und Schattwirkung erzielt werden. Also helle Lichter und kräftige Schattentöne.

Am malerischsten sind alte unebene und durchfurchte Wege, in welchen Steine, Gras und Moos und Wasserpflützen mit einander abwechseln. Zur Unterma- lung derartiger Sachen lassen sich alte auf der Pa- lette befindliche Farben äusserst gut verwenden. Die- selben werden, besonders bei grossem Gestein förmlich mit dem Palettenmesser aufmodelliert in der Berück- sichtigung der Formen und werden erst nach erfolgtem Trocknen mit der betreffenden Farbe versehen. Doch lasse man sich wiederum bei einem Wege nicht allzu-

sehr ins Detail ein und exponiere nur das, was sich vorteilhaft vordrängt.

Liegt Grasboden in hellem Lichte, so eignen sich zu demselben hauptsächlich Königsgelb, hell Chromgelb gemischt mit grünem Zinnober, Chromoxid und Kronbergsgrün. In den Schatten grüne Erde und Indigo.

Bei herbstlichem Charakter spielt der Grundton des Grasbodens mehr ins Rotbraune.

Der Erdboden wird im Lichte mit gebranntem Hellocker untermalt und im Schatten mit Indigo, oder mit Umbra und Indigo verstärkt.

Moos erfordert zu seiner Darstellung hauptsächlich die Anwendung von Smaragdgrün als Lokaltou. In den Schatten Indigo, Preussisch-Blau und Sepia. Die ganze Anlage hat recht satt zu erfolgen und werden die Hauptschatten dann eingesetzt, wenn die erste Untermahlung noch nicht ganz trocken ist. Schatten und Licht müssen ineinander verlaufen. Was die Pinselführung anbelangt, so muss sie mehr eine tupfende sein, da ja im Moose selbst keine Einzelheiten nachzubilden sind. Einzelne kräftige Drucker, besonders da wo das Moos überhängend erscheint, tragen sehr zur Belebung bei.

Auch hierbei muss — wie bereits schon einmal erwähnt — das Hauptsächlichste mit dem Borstpinsel gearbeitet werden. Erst bei dem Übermalen mögen kleinere Lichtstellen mit einem feineren Haarpinsel nachgeholfen werden.

Bäume und Waldungen.

Unstreitig bilden die Bäume und Gesträuche den schwersten Teil beim Landschaftsmalen, und besonders werden dieses die Anfänger zu bemerken haben, umso mehr, wenn die Charakteristik der einzelnen Bäume mit in die Aufgabe herantritt. Der Baumschlag erfordert eine sehr geübte Hand und muss dem Malen desselben grosse Vorübung im Zeichnen vorangegangen sein, damit die späteren Pinselbewegungen frei und schwungvoll ausgeführt werden können.

Eine Hauptaufgabe ist es, sich über die Charakteristik, auf welche wir noch im Besonderen zu sprechen kommen, zu einigen und dieselbe nach den äusseren Umrissen auf die Leinwand zu skizziren. Man bemühe sich, die Zweige und Stämme, die nicht allzuweit von dem Beschauer entfernt sind daher leicht gesehen werden können, richtig aufzufassen und korrekt wiederzugeben. Auch die äussere Form der Bäume muss so studiert sein, dass man Baumgruppen, welche im Hintergrunde befindlich ihrem Umfange und ihrer Formation nach bestimmt wiedererkannt werden. Überhaupt lässt sich dadurch viel leichter eine Baumart erkennen, als dann wenn man nur nach Farbe und Form des Blattwerks urteilen will. Also, beim Zeichnen zuerst das Augenmerk auf das Gestämme und Gezweige richten und erst dann darauf achten wie sich das Blattwerk um die Äste gruppiert, welches bei den Eichen gespreizt wie auseinandergehaltene Finger, oder wie bei anderen

Baumarten, sternförmig, flach, geballt oder fächerförmig sich gestaltet. Doch ist es nicht nötig, jeden einzelnen Busch in allen seinen Hauptteilen aufzuzeichnen, sondern es genügt, eine scharfe Charakteristik seiner Conturen wiederzugeben. Dasselbe gilt auch später bei dem Malen, da die Nachahmung eines jeden einzelnen Blattes zu weit führen würde. Durch geschickte Pinselführung und Behandlung der aufzutragenden Farbe, welche stark und breit aufgetragen werden, kann man, ohne dass man in das Detailiren gerät, die verschiedensten leicht von einander erkennbaren Baumarten wiedergeben. Man sieht dabei das Blattwerk nicht, aber man erkennt es in der Verteilung seiner Schatten im Lichte, an der Contur der Bäume, am Stamme und an dem Gezweige. Gleich im Anfange soll man bedacht sein, die Studien aus der Natur zu entnehmen, da man sonst leicht auf Abwege gerät, die es fast unmöglich machen, den richtigen Weg wiederfinden zu lassen. Oft kann man sonst brav gemalte Landschaften erblicken, die aber durch eine einförmige Behandlung des Baumschlags keinen Reiz auszuüben vermögen. Bald sind dabei die Blätter zu spitz gemalt, bald zu sehr zusammenhängend, so Zeugniß von einem zu wenig getriebenen Naturstudium abgebend. Um solchem Schein auszuweichen, erscheint es geboten, möglichst alle Arten von Baumschlag nach der Natur zu zeichnen, zu malen, um darin Meister zu werden. Daneben soll nun aber auch das fleissige Copieren nach guten Meistern nicht ausser Acht gelassen werden. Naturstudien und derartige Copien müssen sich gegen-

seitig ergänzen, und das Auge soweit bilden, dass es im Stande ist sagen zu können, so muss dies und das aussehen, und nicht anders.

Beim Malen der Bäume beginnt man damit zunächst alle Schattentöne aufzutragen. Am Vorteilhaftesten erscheint es, die Untermalung lasurartig im Lokaltöne aufzumalen, jedoch bald hier bald da dunkler, um Tiefe und Durchsicht gleich bei der ersten Anlage festzulegen. Hierauf wird mit dem Ausblättern der Hauptpartieen begonnen, so dass man ein Büschchen an das andere setzt und dieselben wieder durch zwischen gesetzte Blättchen in Zusammenhang bringt. Doch darf die Untermalung noch keine Details ersichtlich lassen. Es sollen nur grössere Massen von kleineren Partien getrennt werden, ohne in Einzelheiten überzugehen. Selbstverständlich wird es erscheinen, dass man mit der Darstellung von Blätterbüschen nicht immer auskommen kann, da Tannen, Weiden und Fichten eine ganz andere Behandlung erfordern, auf welche wir noch näher eingehen werden.

Bei entfernten Bäumen muss man sich mit der allgemeinen Angabe der Hauptmassen in Licht und Schatten begnügen, da ja doch keine einzelnen Blätter zu bemerken sind. Wohl aber muss man bei den einzelnen Baumgattungen, um charakteristische Darstellung ihrer Wipfel bemüht sein.

Auch die Wirkungen und Zusätze der Perspektive müssen beachtet werden, da ja Bäume, welche sich über den Horizont erheben, sich von unten zeigen, während

andere, die tiefer als der Horizont gelegen sind, mehr von oben erblickt werden.

Ein eigenes Studium ist ferner dieses der Stämme und Zweige und besonders im Herbst, wenn die Bäume entlaubt stehen, hier ist ein diesbezügliches Vertiefen am Platze. Setzt man in anderen Jahreszeiten seine Beobachtungen fort, so wird man finden, dass man im Frühjahr, so lange das Laub noch jung und unvollständig ist, beinahe das ganze Geäste und Gerippe unter demselben durchschimmert, das aber in der Folge immer mehr bedeckt wird, bis endlich das ganze Laub ausgewachsen ist.

Die Rinde der Bäume, die abgebrochenen Aeste, das Laub, welches hie und da an den Stämmen hervorsprosst, dies alles ist nicht unwichtig und verdient vollwichtiger Beobachtungen.

Abgestorbene Stümpfe und verdorrte Stämme ergeben dankbare Motive für den Vordergrund.

Ehe wir zur eigentlichen Technik, also der Malweise, wie ferner der Wahl der Farben voranschreiten, wollen wir eine allgemeine Charakteristik einzelner und oft wiederkehrender Baumarten hier anfügen:

Die Eiche ist unter den Baumarten diejenige, welche am besten in die Augen fällt und daher oft von den Malern zu ihren Darstellungen gewählt wird. Ihr Charakter hat den Ausdruck der Wildheit. Wild wächst ihr Stamm aus moosigem Boden, die Wurzeln sind halb entblösst und die stark gekrümmten sich mannigfach durchkreuzenden Äste bieten eine Fülle des malerischsten Materials. Der Stamm ist rauh und mit verschieden-

farbigem Moose bewachsen. Die Zweige bilden bei den Hauptästen grosse und deutliche Hauptpartieen und die grossen zackigen Blätter halten sich geschlossen oder vielmehr in grossen Massen zusammen.

Die Tanne hat ebenfalls etwas majestätisches in ihrem Ausdrücke. Der Stamm steigt gerade wie eine Kerze in die Höhe und die Äste lösen sich quirlförmig von demselben ab. Während die oberen kleineren Zweige nach dem Himmel deuten, weisen die unteren grösseren Äste durch die Fülle ihrer Nadeln nach dem Boden.

Die Fichte zeigt sich mit niederhängenden Ästen bedeckt, die mit gelblichgrünen Zweigen wie mit Fransen behangen sind. Ihr Ansehen ist rauh und doch malerisch, besonders dann, wenn Schnee ihre Krone und die weit ausgeschickten Äste bedeckt.

Etwas ungemein anmutendes hat die frische Birke. Der weisse Stamm mit kastanienbraunen Ruten woran die hellgrünen Blätter hangen, giebt ihr ein heiteres Ansehen, so dass sie unter den anderen Waldbäumen hervorleuchtet, wie eine Maiblume im Grase.

In stiller Grösse erscheint unter den hohen stolzen Bäumen des Waldes, oder am schattigen Fusse der Felsen die schwankende Buche. Ihre Gestalt ist weniger auffallend, als diejenige der Eiche. Die Äste beugen sich sanfter und sind mit leichtem, dünnem Laub bedeckt. Ihr eigentümlicher Charakter in der Windung des Stammes, in der Stellung und Gruppierung der Äste

und kleinen Zweige, will auf's Eingehendste studiert sein, um eine naturtreue Wiedergabe zu ermöglichen.

Ein anderer Baum, der in der Malerei oft seine Darstellung erleidet, ist die Weide. Kurz und gedrunen erscheint der oben mit einem knorrigen Kopfe versehene Stamm. Zumeist zerrissen und gespaltet schiebt er dennoch seine schwankenden Zweige lustig nach oben, an welchen sich die dem Zweige folgenden schmalen Blättchen immerwährend bewegend ansetzen.

Die Färbung der Bäume.

In dem Grün der Bäume herrscht in der Natur die grösste Mannigfaltigkeit. Es ist bekannt, dass im Frühjahr das Laub eine ganz andere Färbung hat, als im Sommer und Herbst. In seinem Entstehen ist es sehr hellgrün, in seinem Verwelken fällt es mehr ins Gelbrote und dann in das Rotbraune.

Eine jede Baumgattung hat für sich ihr eigenes Grün. Das Laubholz ist hellgrün, das Nadelholz schwarzgrün und die Weide bläulichgrün. Wiederum ist das Kolorit ein ganz anderes, wenn es von der Sonne beschienen wird. Die Blätter des Laubholzes sind durchsichtig und nehmen daher, wenn sie von den Sonnenstrahlen durchdrungen sind, deren Farbe an. Sogar der Schatten auf der Erde wird durch dasselbe grünlich gefärbt.

Da nun das Sonnenlicht gelb ist, so fällt mit demselben gleichsam ein Strom gelber Farbe auf das Lokal-

grün und vermischt sich mit demselben, so dass das wenige Blau an den hellen Baum- und Grasarten fast ganz verschwindet und nur das Gelbe sichtbar bleibt. Die Weidenbäume, deren Blattkolorit stärker ins Blaue fällt, widerstehen dem einfallenden Sonnenlicht mehr und ist bei dieser Baumart das erwähnte Gelblichwerden weniger ersichtlich.

Die Nadeln der Tannen und Fichten sind hart und glänzend. Das Sonnenlicht kann sich deshalb nicht darin brechen und verlieren, und sind aus diesem Grunde die Lichtpartien sehr glänzend.

Die Baumpartien, welche im vollen Sonnenlichte stehen, müssen deshalb sehr hell gehalten werden. Es verliert sich an demselben die grüne Farbe und ein Hellgelb tritt an deren Stelle. Man untermalt sie deshalb mit Aureolin oder auch Indischgelb, welchem ein wenig Saftgrün beigemischt ist, und setzt die Lichter mit Chromgelb auf. Die Schatten werden mit einem leichten Ton aus Asphalt und Saftgrün überzogen. Bäume, welche im Vordergrunde liegen, werden mit einer Mischung von Aureolin und Beinschwarz nebst einem Zusatz von Preussisch-Blau und Asphalt untermalt. Stehen mehrere Bäume hintereinander, so muss man einen jeden derselben mit einer andern grünen Farbe untermalen, d. h. so, dass immer wieder der Lokaltön, welchen die einzelnen Baumarten fordern, gewahrt bleibt.

Eine ganz eigene Schönheit haben die herbstlichen Gegenden. Einzelne Bäume erscheinen noch frisch und

saftig, andere fangen an zu welken, hier sind etliche ganz rot, dort erscheinen wieder andere braun in den verschiedensten Spielarten. Rechnet man dazu noch die Farben des Grases, welches hier ganz hellgelb ist, dort wieder dunkelgrün erscheint, so wird man finden, dass im Herbst ein solcher Farbenreichtum auftritt, welchem keine andere Jahreszeit gleichkommt. Wenn man mit dem Anmalen beginnt, muss stets oben, also mit den Wipfeln der Bäume, der Anfang gemacht werden.

Das rotgelbe Laub der hinwelkenden Bäume wird entweder mit gebräuntem Hellocker, Indisch-Gelb, gebr. Sienna oder Dunkelocker untermalt, dem man an den tiefsten Stellen noch mehr Braun, besonders Van Dyk-Braun zusetzt und mit Lack Robert Nr. 7, Asphalt oder gebr. Sienna lasiert. Farben für Herbststimmung charakterisieren hauptsächlich Goldgrün, Gelbgrün, Rotbraun, Gelbbraun, Violettrot, Goldgelb, Orange und Braun.

Wir wollen hier nochmals die zweckdienlichsten Töne für die einzelnen Laub- und Baumarten kurz zusammenfassen:

Baumschlag des Hinter- und Mittelgrundes: Für durchsichtige Anlage Preussisch-Blau mit Ultramarin, dem ein geringer Zusatz ungebrannter Sienna oder auch Dunkelocker zugegeben wird. In den Schatten mit Indigo, Neutraltinte und Asphalt verstärkt.

Sehr vorteilhaft ist ferner die Anwendung von Olivengrün, welches sich besonders zum Lasieren eignet. Kräftigeres Gesamtkolorit wird erzielt durch Beigabe von Indischgelb. Einzelne Bäume, welche mehr ins

bläuliche spielen sollen, werden nach erfolgter Deckung mit Ultramarintönung überlasiert. Auch Lasurtöne, die durch Saftgrün hergestellt werden, sind ihres vollen Aussehens wegen zulässig.

Soll im Mittelgrunde glänzende Beleuchtung vorherrschen, so ist Cobalt, Indischgelb, lighter Ocker und Chromoxid grün anzuraten. Zu gewöhnlicher Beleuchtung sind Pariserblau, lighter Ocker, Königsgelb, Krapp hell, Kobalt und Stil de grain. Für Lasur sind van Dyk-Braun, Asphalt, Saftgrün, Lack Robert Nr. 7 gut anwendbar.

Weitere Mischungen sind: Indischgelb, Kobalt, Indigo, Aureolin und Indigo, Kobalt, etwas Indigo und Sepia, Olivengrün mit Ultramarin, Madderbraun, Chromgrün und Karmin. Letzterer jedoch nur in sehr beschränkter Anwendung.

Je weiter man mit dem Baumschlag in den Vordergrund rückt, um so wärmer und kräftiger muss sich auch dessen Kolorit gestalten, welches sich aber im allgemeinen an die angeführten Farbentöne anlehnt.

In den Schatten ist gebrannte Sienna mit Preussischblau und van Dyk-Braun vorherrschend. Mischungen von Ocker und Neutraltinte, Indigo und Sienna erzielen ebenfalls noch warme Abtönungen. Ferner ist als Mischfarbe Chromgelb und Ultramarin als schönes Grün empfehlenswert. Um einzelnen Parteen mehr Abrundung zu verleihen, dient Indigo und van Dyk-Braun.

Warme Töne lassen sich durch Schwarz, welches durch Gelb umgestimmt wird, erzielen und solle man an diesen Tönen gerade nicht sparen.

Die genannten Abstufungen sind zumeist bei heller Beleuchtung, also dem Sonnenlichte, anzuwenden. Bei bedecktem Himmel erscheinen alle Farben düster und weniger durchsichtig und sind Olivengrün, Indischgelb, hellgelber Lack und Blauschwarz, sowie van Dyk-Braun vorherrschend.

Anreihend über die Charakteristik der einzelnen Baumarten sind für Eichen gelber Ocker, Ultramarin, Blauschwarz und Chromgelb und hauptsächlich Stil de grain, grüner Lack und Saftgrün anzuraten.

Für Tannen Indischgelb, Indigo und gebrannte Sienna, welche Töne sich auch für Fichten, nur mit einem Zusatze von gelbem Ocker, eignen, für die tiefen Pariserblau, Sienna und Stil de grain, für Schatten Ultramarin, Schwarz und Dunkelkrapp.

Die Birke fordert für ihr zartes Laub Deckung von lichtem Chromgelb, welches sodann mit Preussischblau, dem in den Schatten gebrannte Sienna zugesetzt ist. Für die blitzenden Lichter nehme man Kobalt, Königsgelb 3 und Weiss.

Die Weide Ultramarin mit Indischgelb und Weiss und in den Schatten einen Zusatz von Lampenschwarz. Einzelne Parteen mögen auch mit Kobalt und Schwarz und Königsgelb 3 angelegt werden. Doch darf mit letzterer Farbe nur in beschränktem Masse manipuliert werden, da sonst der bläulich vorherrschende Ton verloren würde. Einzelne glänzende und sich vordrängende Blätter werden mit ziemlich satter Farbe, keck, doch

naturalistisch, wiedergegeben, zu welcher man hell Chromgelb, Königsgelb und wenig Kobalt nimmt. Die einzelnen Blättchen hat man zuerst mit einem nicht zu dicken Pinsel sorgfältig aufzutragen, um erst dann einzelne düster erscheinende Partien mit der geforderten Farbe zusammen zu ziehen. Alle Schatten sind breit anzugeben, um erst hierauf deren Einzelheiten auszuarbeiten.

Alle die Farbenabstufungen genau nach den einzelnen Bäumen festzustellen, ist auf schriftlichem Wege nicht möglich und muss der grössere Teil der Farbmischungen dem Selbststudium anheimgegeben werden. Kopieren wirklich guter Bilder (Originale), wie schon einmal bemerkt, wird bald zu gewünschter Sicherheit verhelfen.

Es erübrigt nun noch, über die Behandlung der Stämme und Zweige das dahin Gehörige anzufügen. — Unter den Farbtönungen der Rinde ist besonders das Rotbraune vorherrschend. Hierzu eignet sich vorzüglich die gebrannte Sienna und Asphalt als Grundton, wenn nicht etwa Moos und andere Pflanzen sie an einzelnen Stellen bedecken. Das darüberliegende Grau lässt sich hübsch mit Kobalt und Indigo und Weiss herstellen. Die tiefergehenden Risse und Sprünge der Rinde fordern die Anwendung von Casslerbraun und Asphalt. Rauhe Rinde lässt sich äusserst natürlich herstellen, wenn man einen halbtrockenen und breit gedrückten Pinsel, in welchem van Dyk-Braun enthalten ist, über die Stämme hinschleppt. Auch Ultramarin, Karmin, Purpurlack,

Dunkelocker mit Indigo sind wie die vorher angeführte Mischung sowohl für Eichen als Weiden anzuwenden.

Bei Darstellung der Bäume, wie sich solche im Frühjahr zeigen, ist es vorteilhaft, zuerst die Hauptzweige mit dünner Farbe anzumalen und erst hierauf das Laub anzulegen. Die Buchenstämme, welche heller gehalten werden müssen, fordern Ultramarin, Indigo mit van Dyk-Braun in der Mischung, dass ein blau-grauer Ton entsteht. Die Schattierung der Rinde hat in einzelnen Ringen, welche mehr oder weniger horizontal den Stamm durchschneiden, zu erfolgen und zwar mit van Dyk-Braun und Indigo in stärkerer Mischung.

Das Weiss der Birkenstämme wird mit Weiss und Königsgelb gemalt und die dunkleren Partien mit etwas Karmin, Ultramarin, van Dyk-Braun und Indigo hergestellt. Doch lassen sich auch geradezu prachttvolle Effekte erzielen, wenn die Stämme mit der Schattierfarbe zuerst angelegt sind und hierauf das Licht durch Lasieren mit Lasurweiss, dem jedoch etwas Ocker zugesetzt werden muss, erfolgt. Es sei hier angefügt, dass man Weiss überhaupt nicht für sich allein verwenden darf. Es wirkt niemals warm und ansprechend, immer muss ein Zusatz von leichtem Gelb oder auch Rot angebracht sein.

Die Kiefer-, Fichten- und Tannenstämme werden zuerst mit einer Lasur von gebrannter Sienna, auf welche van Dyk-Braun aufgetragen wird, angelegt, dem sodann eine Ausmalung mit gebrannter Sienna, van Dyk-Braun und Sepia zu folgen hat. Auch ein beschränktes Vor-

leuchten von engl. Rot oder Krappdunkel hilft eine hübsche Farbenperspektive erzielen.

Der Eichstamm muss recht saftig angelegt werden. Hübsche Effekte werden erzielt, wenn man die Risse mit einem Hölzchen, welches zugespitzt ist, einmodellirt. Die Färbung ist grau-blau, bräunlich, auch öfter ausgesprochen braun und an vielen Stellen mit Moos bewachsen, Geeignete Farben sind gebr. lichter Ocker und Kobalt, lichter Ocker und van Dyk-Braun, Blauschwarz und Stil de grain. Für die moosigen Stellen, Saftgrün, Asphalt und Chromgelb, mit Lasur Robert No. 7.

Bei dem Anlegen des Geästes ist ratsam, dieses, um reichere Conturen zu erhalten, in den soeben angelegten und noch nassen Himmel zu malen.

Waldungen.

Waldungen von grösserer Ausdehnung können nur in grösserer Form dargestellt werden. Jedoch können auch nur Waldspitzen in den vorderen Gründen mit malerischem Effekte dargestellt werden, indem man nur einige Hauptstämme malt und die Wipfel und Zweige anderer Bäume hinter denselben hervorragen lässt.

Gerade die Waldungen bringen wegen ihren grossen Schattenmassen einen Haupteffekt in den Landschaftsbildern hervor.

An entfernten Waldungen, wenn sie auf dem Abhange der Gebirge gelegen sind, sieht man gewöhnlich nur die Wipfel der Bäume. Oft aber ragen auch alle

Stämme über niederes Unterholz empor, von welchem sich die Bäume durch ihr dunkles Grün abheben. Einzelne hohe Bäume ragen ferner, wenn sie auf Gebirgskämmen gelegen sind, malerisch über ihre Umgebung. Ueber die einzelnen Farbenabtönungen haben wir bereits schon in dem Abschnitte Hintergrund u. s. w. gesprochen.

Gebäulichkeiten.

Liegen dieselben weit im Vordergrunde oder bilden sie gar das Hauptmotiv eines Gemäldes, so müssen dieselben in allen ihren Details auf das Gewissenhafteste ausgearbeitet werden, im Gegensatze zu Häusern, Hütten u. dgl., die sich weiter von dem Beschauer entfernt im Hintergrunde zeigen. In diesem Falle werden davon nur Hauptpartien derselben, als Wand und Dach, und zwar nur verschwommen angegeben. Die Details wie Fenster, Thüren u. s. w. fallen, da die weite Entfernung deren Erblicken unmöglich macht, weg. Bei näherliegenden Häusern müssen alle Einzelheiten sorgfältiger ausgearbeitet werden. Es ist nicht genug, dass man nur Thüren, Fenster u. dgl. sehe, sondern, wenn sie nahe genug sind, müssen diese Einzelheiten ebenso sorgfältig behandelt werden, als wären sie die Hauptsache selbst.

An den Thüren, wenn sie solche von Bauernhütten sind, müssen die Bretter, aus welchen sie zusammengeschlagen sind, ebenso genau angedeutet werden, wie deren Ritze und Löcher. Die Einfassungen an den Fenstern, das Gebälke, die Brüche und der Bewurf an

den Wänden, alles dieses muss aufs eingehendste durchgearbeitet werden, ebenso wie bei Prachtgebäuden alle Säulen und Gesimse ihre Würdigung erfahren müssen.

Am malerischsten erscheinen die Bauernhäuser. Die rohen Balken, aus welchen dieselben zusammengefügt sind, die Strohdächer, welche sie bedecken, das Ungekünstelte, mit welchem derartige Wohnungsstätten hergestellt sind, ergeben in der Wiedergabe im Bilde einen eigenen farbenprächtigen Reiz.

Was die Farbengebung für entferntere Häuser anbelangt, so hält man deren Mauern vorteilhaft in Weiss, welches ins Gelbe spielt. Die Schattenseiten, wenn solche ersichtlich sind, fordern in der Entfernung Rot und Blau. Das Rot der Dächer darf kaum merklich angegeben sein. Gebrannter Hellocker mit etwas Blau untermischt ist als Farbenton dazu anzuraten.

Bei sehr weit gelegenen Häusern malt man deren Dächer mit Indigo oder auch Schwarz mit Münch. Lack.

Schindeldächer werden mit Berliner Blau und Schwarz und gebrannter Sienna untermalt. Hölzerne Gebäude werden mit Hellocker, Casseler Braun und Asphalt angelegt. Starke Schatten fordern unvermischten Asphalt. Ist das Holz schon alt und fällt es in Bezug auf Farbe ins Bläuliche, so malt man mit Indigo, der mit Hellocker und Weiss vermischt wird. Entfernte hölzerne Gebäulichkeiten werden mit Kasseler-Braun untermalt und dann mit ungebrannter Sienna und Ocker aufgehöhlt.

Steinerne Gebäude werden mit Indigo und gebranntem Dunkel-Ocker untermalt. Zum Ausmalen ist

Asphalt vorherrschend. Gelbliche, bläuliche und grünliche Tinten werden mit Hell-Ocker, Berliner-Blau oder Ultramarin hergestellt. Um einzelne Steine oder sonstige Details weiter hervorzuheben, ist es anzuraten, dieselben nach erfolgtem Trocknen mit Lichtern stark aufzuhöhen.

Steine, welche eine tiefere Farbe fordern, malt man mit van Dyk-Braun und gebrannter Umbra. Sandsteine sind mit Englischem Rot, dem etwas Karmin beige-mischt ist, zu malen. Noch bessere Effekte wird man erzielen, wenn diesem Auftrag eine stellenweise Untermalung von Ocker vorangegangen ist. Sind einzelne Häuser aus Backsteinen aufgeführt, so ist gebrannte Sienna, Indischgelb, Asphalt, Zinnober, Ocker u. dgl. das Zweckdienlichste. Wie immer, so ist auch hier zuerst ein Lokaltön anzulegen, der sich mehr der dunkeln als der hellen Farbe nähern muss. Doch dürfte es nicht ratsam sein, das ganze Gemäuer mit diesem Tone zu überdecken, sondern es müssen auch einzelne Steine ausgespart bleiben, weil sich auf diesem eine zweite Farbe gebrannte Sienna oder Zinnober besser und reiner abheben wird.

Schieferdächer werden mit Karmin und Schwarz Kobalt untermalt und sodann mit Indigo und van Dyk-Braun in den Schatten ausgeführt und mit Ultramarin und Schwarz nebst etwas Weiss aufgelöst.

Moosdächer stellt man dar durch eine Unter-malung von Asphalt, die dann, wenn erforderlich, mit grüner Erde, grünem Zinnober und Stil de grainbraun ausgeführt werden. Da wo das Moos im Licht ersicht-

lich, ist selbstredend ein anderer Farbauftrag nötig, wie wir solchen bei Gras- und Moosboden erwähnt haben.

Fenster und Verglasungen erscheinen häufig in leichtem Grau, das mit Ultramarin Umbra und gebrannter Sienna, Grün, sowie Umbra in dem Schatten verstärkt wird.

Eisenteile sind im Kolorit durch Englischrot, Blauschwarz, Zinnober und Schwarz wiederzugeben.

Um recht tiefe Stellen, wie sich solche an Gebäulichkeiten oft vorfinden, darzustellen, wie etwa bei übereinander vorgekragten Steinen, oder Rissen und Öffnungen im Mauerwerk ist eine Lasur anzuraten, zu welcher vielleicht *Stil de grain* oder Asphalt mit Cobalt am Platze ist. Hierbei werden dann die vorteilhaftesten Wirkungen erzielt, wenn die Ausmalung *pastos* vorgenommen wurde. Man reibt den Lasurton mit dem Finger über die zu lasierenden Stellen. Hierbei bleibt die Farbe nur in den Vertiefungen sitzen, während über die höher liegenden Stellen der hingleitende Finger kein Farbenansatz gestattet. Dass hierbei aber die Unterma- lung vollständig trocken sein muss, versteht sich wohl von selbst.

Für Strohdächer empfiehlt sich eine Unterma- lung von Asphalt, *Stil de grain* braun und gebr. Sienna. Die helleren Stellen und Lichter werden mit lichtem Ocker und Königsgelb, oder auch hier und da mit dunkel Krapp-Umbra und Weiss herausgearbeitet. An Stelle von Weiss kann auch Königsgelb Nr. 1, weil durch dasselbe wärmere Töne entstehen, Anwendung finden.

Das Wasser.

Eine angenehme Abwechslung und Zierde für jede Landschaft bildet das Gewässer. Gleichviel in welcher Form es auftritt, sei es als stehendes Gewässer, Wasserfall oder ruhig dahingleitender Strom. Die Oberfläche der klaren und ruhigen Gewässer spiegelt die an ihren Ufern liegenden, sowie entferntere Gegenstände wieder. z. B. wenn man von einem Turme aus die Fläche eines eine Stunde entfernten Flusses sehen kann, so wird man von dem, dem Turme gegenüberliegenden Ufer des Gewässers das Spiegelbild des Turmes erblicken. Diese Spiegelbilder des Wassers tragen viel zu dem Charakter desselben bei und sollen deshalb von dem Malenden nicht vernachlässigt werden, jedoch dürfen ihre Grenzen nur weich und verschwommen, nie hart erscheinen, leichte horizontale Striche darüber geführt, markieren blinkende Wellen. Entfernt man sich aber weiter, so verschwindet für das Auge der Abschein und die Wasseroberfläche erscheint nur noch als helle Spiegelfläche. Tritt dieser Fall ein, so halte man die Ufer etwas dunkler, damit die helle Wasserfläche desto schärfer hervortritt. Das Kolorit des Wassers muss im Vergleich zur Luft sanfter gehalten werden, um die Spiegelung der Letzteren wiedergeben zu können. Wie schon oben erwähnt, bediene man sich horizontaler Striche bei der Wiedergabe von ruhigem Wasser. Diese Pinselführung empfiehlt sich auch zur Anlage der im Wasser spiegelnden Gegenstände, da auf diese Weise am besten das Ver-

schwommene und Unbestimmte der Kontur zum Ausdruck kommt.

Eine andere Malweise erfordert bewegtes oder herabstürzendes Gewässer, bei welchem man die Bewegung des Wassers mittelst der Pinselstriche nachzuahmen sucht. Demgemäss wird ein Wasserfall durch abwärts laufende Striche wiedergegeben, mit Ausnahme jener Stellen, bei welchem das Wasser durch Steine, Stämme u. s. w. in horizontaler Lage gedrängt wird. Den Rand der Ufer begrenze man durch einen weissgrünlichen Saum, der die am Uferrand entstehenden Reflexe wiedergibt und von sehr vorteilhafter Wirkung ist.

Das Kolorit des Wassers enthält seinen Charakter von der darüberlagernden Luft. So erscheint das Wasser bei hellem Himmel hellblau, bei bewölktem dunkel; hierzu tritt noch der Einfluss der umgebenden Gegenstände, da mässige, sich abspiegelnde Objekte, ebenfalls das Kolorit des Wassers bestimmen.

Der Malende entscheide nach der Luft selbst, ob er die Anlage des Wassers durch Indigo mit oder mittelst Preussisch-Blau und Weiss zu bewerkstelligen hat. Ist der Himmel blau oder rot gefärbt, wie es Abends und Morgens der Fall ist, so mische man für die Farbe des Wassers mit Zinnober, Hellocker und Weiss, um die Spiegelung des Horizontes zu bezeichnen.

Stehendes Wasser: Untermalung mit Asphalt gebrochen durch Pariser Blau. Dieser Ton wird wagrecht, einzelne Reflexe und Spiegelungen jedoch senkrecht aufgetragen. Bei der zweiten Übermalung ist

derselbe Ton, jedoch in entsprechender Verstärkung wieder anzuwenden. Als Lasurfarben sind blos Asphalt und *Stil de grain* zu benutzen.

Eine gute Farbe, welche zumeist bei stehendem Gewässer angewandt wird, ist Smaragdgrün, bei Schattenstellen mit Madderbraun und Englischem Rot vermischt. Ähnlich ist auch die Anwendung von Smaragdgrün bei Landseen, nur sind bei der Untermalung genannte Farben noch mit Ocker und Preussisch Blau zu mischen. Tiefe Schatten entstehen durch Zusatz von Ultramarin und gebrannter Sienna.

Als Grundfarbe für Bäche ist Kobalt zu wählen, doch nur wenn sich der blaue Himmel darin abspiegelt. Bei Regenwetter tritt Ocker an die Stelle des Kobalt. Soll grünlich gefärbter Boden durch das Wasser sichtbar sein, so empfiehlt sich Blauschwarz, gemischt mit Ocker, für die Schatten van Dyk-Braun mit Preussisch Blau versetzt.

Auch bei Seestücken hat man sich nach der Witterung zu richten, durchschnittlich haben sie grünliche Lokalfarbe. Es kommen daher in Anwendung Chromgelb mit preussisch Blau — für die Schatten Ocker, Preussisch Blau mit gebrannter Sienna gemischt, die nochmals an tiefen Stellen durch Indigo, *Stil de grain* vert, und Asphalt verstärkt werden müssen.

Bei stürmischem Wetter kann der Grundton auch durch Asphalt und Schwarz, beide gemischt mit Blau, dargestellt werden. In diesem Falle muss aber die Untermalung eine sehr dünne sein, da gar zu leicht ein

Ton entsteht, der ins Schwarze übertritt und auf welchem dann andere Farben nicht mehr ansprechen. Alle Lichter, wie den Gischt oder Schaum, nochmals aufzusetzen wird manchmal dann zur Notwendigkeit, wenn das Gemälde beinahe fertig ist. In diesem Falle bediene man sich des Königsgelb mit Weiss gemischt.

Es seien hier noch verschiedene Töne angeführt: Hellblaugraue trübe Töne bestehen aus Kobalt, Elfenbeinschwarz und Krapp, welche nach den Ufern zu mehr in Asphalt und Stil de grainbraun überlaufen. Schmutziges Wasser besteht aus dunkel Krapp, hellrotem Ocker und Blauschwarz, zu schmutziggelbem Wasser eignen sich ungebrannte Sienna, Blauschwarz, Kobalt. Weitere Farben sind in den verschiedenen Mischungen Lichter Ocker, Kobalt, Pariser Blau, gebr. Sienna; Pariser Blau, Indischgelb, Krapp-dunkel; Asphalt, vert Emmeraude, Stil de grain, Schwarz; Neutraltinte, Stil de grain; selbstredend müssen diese Farben je nach Bedarf mit Weiss versetzt werden.

Das Wasser muss ferner im Kolorit mit den etwa darüber befindlichen Felsen oder überhängendem Grase übereinstimmen, nur suche man durch Zusatz von Asphalt die Töne etwas zu vertiefen. Etwa aus dem Grunde emporragende Gegenstände wie Stämme u. dgl., ebenso die Tiefen des Wasserspiegels sind breit und unbestimmt anzulegen. Erst dann giebt man vermitteltst feiner lichtblauer Striche, die im Wasser sich spiegelnde Luft wieder. Die Gegenstände, welche von dieser scharf widerspiegelnden Oberfläche umspült werden, tragen fast alle eine kräftige

braune oder moosgrüne Lokalfarbe, was in dem beständig daran emporschlagenden Wasser seine Ursache hat. Asphalt mit Cadmium, oder Karmin-Zinnober vermittelt den Übergang vom Nassen ins Trockne. Bei Steinen oder anderen aus dem Wasser hervorragenden Gegenständen hat man auch den über dem Wasserspiegel liegenden nassen Rand als Spiegelbild wiederzugeben. Letzeres wird von der eigentlichen Begrenzungslinie durch feine hellleuchtende Luftreflexe getrennt. Diese Reflexe sind am Ufer des Gewässers greller zu behandeln, als nach der Mitte zu, woselbst die Farbe des Himmels dämpfend wirkt. Die Spiegelbilder dürfen nie, wie schon mehrmals erwähnt, so scharf wiedergegeben werden, wie die dieselben verursachenden Gegenstände. Auch hier ist genaues Studium und eigene Erfahrung erforderlich.

Gestein und Felsen.

Im allgemeinen werden die Felsen wie die Erdmassen behandelt, nur dass die Hauptpartien breiter und schärfer im Ausdrucke behandelt werden. Bei der Anlage ist so zu verfahren, dass man nur mit zwei Tönen arbeite, von welchen der hellere der Lokaltön, der dunklere aber die Hauptschattenpartien angiebt. Hierauf werden die kleineren Partien festgelegt, sowohl in den Schatten als auch wiederum in ihren Lichtmassen, während man auf die einzelnen Drucker und Reflexe noch nicht zu achten nötig hat. Erst bei dem weiteren

Ausarbeiten sind die tiefsten Drucker einzusetzen, doch sollen zumeist die Flächen mehr in Vielecken als rundlichen Figuren ausgemalt werden. Um recht hochstehende „Blicke“ (Reflexe) zu erhalten, wird die Gesamtanlage der Felsen nach dem Trocknen nochmals überlasiert, wobei man aber Acht zu nehmen hat, dass die Punkte, welche man zu exponieren gewillt ist, nicht mit dem Lasurtone zugedeckt werden.

Die Ritzen und Brüche des Gesteins sind im Vergleiche zu den anderen Teilen des Felsens am dunkelsten zu behandeln.

Die Steine, welche im Vordergrunde liegen, werden wie die Felsen behandelt, nur soll die Behandlung eine nicht allzu zerrissene sein. Die Kanten derartiger freiliegender Steine sollen im Gegensatze zu den gewachsenen Felsen mehr weich erscheinen. Für graues Gestein eignen sich folgende Töne, die auch in den Schatten, nur verstärkt, gebraucht werden können.

Kobalt, Münchener Lack und gebrannte Sienna; Kobalt, Ultramarin und Englisch Rot; Blauschwarz, Ultramarin und Krapp; Hellrot und Indigo nebst Weiss; Krapp und Indigo; van Dyk-Braun und Krapp; Neutraltinte, Krapp und gebrannter Sienna; Umbra und Ultramarin.

Weitere Mischungen werden leicht einige Versuche ergeben. In den Gesteinsarten, welche einen wärmeren Ton beanspruchen, ist zumeist van Dyk-Braun, gebrannter Sienna, Englisch Rot, Ocker, Indischgelb und brauner

Lack vorherrschend. Wollte man es versuchen, alle vorkommenden Töne in den Gesteinsarten darzulegen, so bliebe Nichts übrig, denn alle die Töne, welche der Malkasten enthält aufzuzählen, so mannigfach sind die in den Gesteinen vorkommenden Farbenscalen.

Eine malerische Wirkung bilden ferner das Moos, einzelne Gesträucher und Bäume, mit welchen die Felsen bestanden sind. Das Moos zu malen haben wir schon in einem früheren Abschnitte erwähnt, und wollen wir Abstand nehmen, dasselbe nochmals zu rekapitulieren.

Die Behandlung der Felsen und Gesteinarten sollte stets durch den Borstpinsel erfolgen, zudem ja dabei auf wirklich ästhetisch geformte Linien, soweit solche die Felsformation anbetreffen, nicht gesehen zu werden braucht. Auch sollen die zu verbrauchenden Farben nicht gar zu dünnflüssig erscheinen, so dass man gleichsam imstande ist, damit modellieren zu können. Anders verhält es sich, wenn einzelne Teile zusammengezogen werden sollen, da in diesem Falle die Technik weichere und dünnflüssigere Töne erfordert.

Das Feld und die Wiese.

Eine Wiese oder ein grösserer Grasplatz üben im Vordergrunde stets eine schöne Wirkung aus, besonders wenn dieselben naturalistisch ausgeführt sind und einzelne Halme und Blumen aus demselben herausragen. Grössere Flächen werden so behandelt, dass man solche zuerst

im Lokaltone herstellt und dann in die verschiedenen Töne übergeht. Das natürliche Aussehen wird erreicht, dass man den Pinsel halb tupfend halb streichend in kurzen Lagen von oben nach unten führt und so die ganze Fläche nochmals übergeht. Ganz in den Vordergrund, wir meinen die uns zu allernächst liegende Partie übergehend, nimmt man einen alten platten Borstpinsel mit ungleichen Haaren und giebt ihm eine von unten nach oben schnellende Bewegung, durch welche man ganz prächtige den einzelnen Grashalmen gleichende Wirkung erzielt. Einzelne vortretende Halme und Gräser zeichnet man mit einem langen schmalen Haarpinsel sogen. „Schlepper“ ein. Hierbei muss aber die aufzutragende Farbe weich und geschmeidig sein, welches leicht durch ein Leinölzusatz oder auch eine Terpentinbeigabe erreicht wird. Einzelnes Strauchwerk, verdorrte Disteln oder auch ein Stückchen verfallener Zaun tragen ebenfalls dazu bei, der Eintönigkeit grosser Grasflächen Abbruch zu thun.

Entferntere Wiesen werden in Streifen glatt angelegt und bedürfen besonderer Ausführung nicht. Geeignete Farben sind Chromgelb hell, Königsgelb hell mit grünem Zinnober und Weiss gemischt. Auch Smaragdgrün eignet sich in seiner Anwendung ganz vorzüglich zu schönem Kolorit. In den Schatten ist dunkelgrüner Zinnober, Pariserblau, Indischgelb, Sienna anzuwenden. Für Herbststimmung ist ein dunkler Ton vorherrschend und nimmt man zu der Darstellung der Einzelgräser zumeist Lichtocker, Sienna, Blauschwarz.

Stil de grain allein oder auch mit Asphalt gemischt dient zur Lasur.

Stege und Brücken.

Hölzerne Brücken und Stege erhalten durch ihr Pfahl- und Balkenwerk, aus welchem sie gebaut sind, eine eigene Art von Schönheit. Ihre Darstellung erfordert jedoch immer grosse Aufmerksamkeit, einestheils inbezug auf Zeichnung, zum andernmal inbezug auf Kolorit. Mit Häusern bilden solche Anlagen eine hübsche Abwechslung, doch können auch zerfallene Holz- und Steinbrücken zu einem Hauptobjekte des Bildes sich gestalten. Ein besonders Studium bilden die Spiegelbilder, wie solche das Wasser, welche derartige Bauwerke überspannen, wiedergibt.

Da, wo die Pfähle den Wasserspiegel berühren, lege man dieselben mit leichtem Grün als Lokalfarbe an, die dann nach oben zuerst in Dunkelocker, und später in gebrannte Sienna, gemischt mit van Dyk-Braun, überleitet. Einzelne Risse und Sprünge werden mit Umbra, Kasseler Braun und recht dunklem van Dyk-Braun, dem man, um demselben noch mehr Tiefe zu verleihen, einen Zusatz von Preussisch Blau mittheilt, nachgemalt. Liegt das wiederzugebende Objekt in der Nähe, also im Vordergrund, und ist auf den Stämmen noch die Struktur der sie bedeckenden Rinde ersichtlich, so muss dieselbe, so wie wir es in der Abteilung „Baumschlag“ geschildert, durchgemalt werden.

Nach der Untermalung lasse man sich es angelegen sein, möglichst pastös zu malen, doch soll hierbei eine legere Pinselführung obwalten. Auch das, was für Steinbrücken gilt, hat ebenfalls schon seine Würdigung bei dem Abschnitte Gebäude erfahren. Bei Naturstudien bilden einfache Steinbrücken, wie solche über kleinere Bäche und Gräbern leiten, ein äusserst dankbares Motiv, besonders dann, wenn solche nicht mehr wohl erhalten, sondern dem Verfall anheim gegeben sind. Wie schon zu öfterem müssen wir auch hier wieder auf die Perspektive verweisen, welche zur Darstellung von Brücken unbedingt dem Malenden bekannt sein muss. In unserer Perspektive (Band 5 der „kunsttechnischen Bibliothek“) ist diese Darstellungsweise ebenfalls in genügender Weise berücksichtigt.

Staffage.

In den meisten Fällen wird man gezwungen sein, die Landschaft durch irgend eine kleine Figur, sei es nun Mensch oder Tier, zu beleben, und es ist wahrhaft frappierend, wie eine solche kleine Zugabe, wenn sie sonst richtig angebracht und im Einklange mit dem Gesamtmotive steht, grosse Wirkung hervorzubringen im Stande ist. Doch sei man bedacht, im Anfange nicht allzu bewegt ausschauende Figuren zu zeichnen, sondern eher ruhig schreitende oder auch stehende Gestalten, die man mit lebhaft erscheinenden Farben auszumalen sucht, ohne dabei ins Extreme zu geraten. Auch die Wahl derartiger, die Landschaft belebender

Wesen muss eine zu dem Bilde harmonisierende sein. In eine Waldlandschaft passen Holz sammelnde oder auch solches tragende Kinder, Förster, Holzhacker u. dgl. Auf Wiesen sind Kühe, Ziegen, Hirten u. s. w. am richtigen Platze. An Wasser- und Strandbildern bilden Schiffe und Fischer belebende Motive, und wieder sind auf Landstrassen etwa ein Gefährt oder zu Markt ziehende Bauern als passend zu erachten. Von grösster Wichtigkeit wird es erscheinen, in welchem Verhältnisse derartige Gestalten gezeichnet müssen werden. In unserer Lehre der malerische Perspektive wird man diese Frage auf das Treffendste beantwortet finden. Dass, ehe man solche Gestalten malt, ein genaues, gründliches Studium betreffender Motive vorhergegangen sein muss, kann wohl keinem Zweifel unterliegen, und wird man sich am leichtesten mit dieser Sache vertraut machen, dass ein fleissiges Kopieren solch kleinen Figürchen aus verschiedenen Bildern recht eingehend betrieben wird. Von ganz besonderer Wirkung sind die von den Figuren hervorgebrachten Schlagschatten, die recht breit und keck aufgetragen werden sollten.

Von ganz besonderer Wirkung ist das Anbringen von Viehherden, von denen solche des Rindviehes wohl die dankbarste sein dürfte. Es herrschen darin alle Farben vor, welche vom leuchtenden Rot ins Gelbe und Weisse überstreifen und wieder im Gegensatze das tiefste Schwarz berühren. Selbstredend hat aber die Farbwiedergabe sich ganz nach dem Standpunkte zu richten, wo derartige Staffage sich befindet. Es wäre falsch an-

gebracht, oben im Hintergrunde sich bewegendes Vieh oder dergleichen mit den vollen und saftig erscheinenden Farben des Vordergrundes auszumalen.

Auch auf die Trachten der Figuren ist das Augenmerk zu richten, indem z. B. die Kleidung eines deutschen Bauers nicht in eine Steppe oder aber in eine Schweizerlandschaft gehören. Ist überhaupt zum Figurenzeichnen kein Geschick vorhanden, so lässt man sie lieber von einer andern Person, welche der Aufgabe gewachsen ist, derartiges einmalen, als dass man eine etwa gut gemalte Landschaft dadurch verunglimpft.

Das Lasieren.

Schon zu Öfterem erwähnten wir in dem Vorhergehenden des Lasierens. Es tritt in Anwendung, wenn alle Töne bereits festliegen. Es können beispielsweise ganze Partien lichtblau untermalt sein, welche, wenn sie bräunlich überlasiert sind, ein ganz eigentümliches Grün entstehen lassen, dessen Mischung für den Malenden eine vergebliche Mühe wäre. Jedoch möchten wir dem Anfänger entschieden abraten, sich auf diesen letzten Notbehelf zu verlassen, sondern er solle mit allem Fleisse, dessen er fähig, seine Bilder ausmalen. Das Lasieren kann auch, von ungeübten Händen veranstaltet, gerade entgegengesetzte Wirkung erzielen, als diejenige, welche man beabsichtigt hat. Lasuren sollen nur auf vollständig trocknen Untermalungen vorgenommen werden, da sonst die darunter liegenden Farben

reissen würden. Ist man nicht ganz sicher, welche Farbenwirkung durch das Lasieren entsteht, so versuche man kleinere ähnlich gemalte Bilder, wie das fertigzustellende durch die später angegebenen Lasurfarben in den Ton unzustimmen, welchen man beabsichtigt. Lasurtöne sind: Rotbrauner Krapp, Krapplack, Lack Robert 7, und violetter Lack. Von Blau sind es die verschiedenen Kobalt, Pariser Blau und Lasursteinblau; von Braun, van Dyk-Braun, Asphalt und gebr. Sienna; von Schwarz ist nur das Elfenbeinschwarz anwendbar. Lasurweiss eignet sich zum Zusammenziehen der weit im Hintergrunde liegenden Berge.

Die Übermalung.

Der Zeitpunkt, wenn ein Bild übermalt werden soll, ist dann eingetreten, wenn die Farben alle vollständig lufttrocken geworden sind, welches im Winter nach etwa 2 Monaten, im Sommer aber wenn das Bild frischem Luftzug ausgesetzt ist, nach etwa 3 Wochen der Fall sein wird. Vor dem Übermalen hat eine gründliche Reinigung des Bildes mit einem zarten Schwamme und kaltem Wasser zu erfolgen. Ätzende und reizende Mittel wie Seife, Terpentin, vermeide man gänzlich. Die auf dem Bilde entstehenden Tropfen lasse man durch die Luft aufsaugen. Es werden viele Stellen matt und eingeschlagen erscheinen, deswegen dürfte es geboten sein, das ganze Bild mit Kopal in Leinöl sanft einzureiben. Es soll nun unter der Übermalung nicht ver-

standen werden, dass das ganze Bild nochmals in allen seinen Theilen übermalt werde, sondern es sollen vorsichtig die höchsten Lichter weiter hervorgeholt, die dunkelsten Stellen weiter zurückgedrängt werden. Auch solle man nicht nur einzelne Teile eines Bildes vornehmen, sondern das ganze Gemälde soll gleichsam auf einmal überarbeitet werden. Fängt man damit an, etwa nicht passende Aufsatztöne zu quälen, so wird nimmer ein für das Bild wohlthuendes Aussehen erreicht werden. Die Lichter müssen *à la prima* aufgesetzt werden und lieber solle man etwa nicht geraten scheinendes wieder auswischen, als in einer Farbe herumpinseln, die dann nimmer das ergiebt, was sie sein soll, ein freier und kecker Auftrag.

Erwähnen wollen wir noch, dass alle Farben, welche man beim Fertigstellen benutzt, mit Kopal versetzt sein sollten, nicht aber mit den anderen Trockenmitteln und Siccatifen. Es wird ferner selbstredend erscheinen, dass die zu gebrauchenden Pinsel vollständig rein sind, damit nicht eine etwa schon gebrauchte und darin sitzende Farbe den neu aufzutragenden Ton brechen und seines Glanzes berauben würde. Reine Palette, reiner Lappen, überhaupt die grösste Reinlichkeit in den Malgeräten sind hier ein Haupterfordernis, um die wirkliche Fertigstellung eines Bildes gelingen zu lassen. Von einer Beschreibung der Farben müssen wir selbstredend Abstand nehmen, vielmehr muss sich der Malende nach den Farben, welche sein Bild erfordert, richten.

Das Firnissen.

In dem Kapitel „Öle und Malmittel“ haben wir die Frage offen gelassen, wann ein Bild gefirnisst werden kann. Hierin wird sowohl von Anfängern, als auch von gewissenlosen Malern manchmal in etwas zu übereilter Art und Weise vorgegangen. Zumeist läst es die Ungeduld nicht zu, einem Gemälde die gehörige Zeit zum Trocknen zu lassen, und die Begierde, ein Bild in „gehörigem Glanze“ zu erblicken, hat schon manche gute Arbeit dem unaufhaltsamen Verderben entgegengeführt. Ist ein Gemälde noch nicht vollständig trocken, welches je nach dem Farbonauftrag bis zu einem Jahre Zeit erfordert, so wird der rasch auftrocknende Firniss die darunter liegenden Farben zusammen ziehen. Dadurch entstehen Risse und Sprünge, und nach nur einer kurzen Glanzperiode ähnelt das Bild einer Landkarte, es ist und bleibt verdorben. Man solle sich daher das eben Gesagte zur Warnung dienen lassen und lieber ein Bild eine kurze Zeit lang eingeschlagen und unscheinbar aussehen lassen, als es sonst dem sicheren Ruin anheimzugeben.

Petroleumfarben.

Unter der Rubrik Farben haben wir ausschliesslich nur der Ölfarben Erwähnung gethan. Jedoch hat die Firma Schönfeld unter dem Namen Ludwig'sche Petro-

leumfarben ein prächtiges Malmaterial in den Handel gebracht, welches alle Vorteile der Ölfarben, nicht aber deren Nachteile aufzuführen hat. Zu den letzteren zählt das langsame Verdunsten. Es wird Mancher die unliebsame Erfahrung machen, dass er trotz des grössten Fleisses an einem Bilde nicht weiter zu arbeiten vermag, da der aufgetragene Farbenbelag zu langer Zeit bedarf, um gänzlich aufzutrocknen. Dieses ist bei den Petroleumfarben nicht zu gewärtigen. Ferner können die Farben auf der Palette längere Zeit geschmeidig erhalten bleiben, als die Ölfarben und ferner besitzen sie bei dem Malen eine Zerteilbarkeit, welche derjenigen der Wasserfarben gleichkommt. Durch die beigegebenen petroleumhaltigen Malmittel kann dieser für den Malenden äusserst angenehme Zustand der Farben lange beibehalten bleiben. Alles in unserm Buche Gesagte, hat auch für die Petroleumfarben Bezug und wollen wir unsere Leser auf diese wirklich guten Farben hiermit geziemend aufmerksam machen, umsomehr, da man mit denselben auf allen Malgründen, wie solche die Ölmalerei erfordert, arbeiten kann. Auf Anforderung erhält man von genannter Fabrik eine Anweisung zum Gebrauche der Petroleumfarben, welche zu unserem Werkchen ein willkommenes Commentar bildet.



II. Teil.

Erklärung technischer Ausdrücke.

Erklärung technischer Ausdrücke.

Abbröckeln: Man versteht darunter das Losspringen der Farbe von dem gemalten Papier, Leinwand oder Holz.

Abkopieren: oder Nachzeichnen eines Gemäldes, eines Kupferstiches oder einer Zeichnung geschieht aus freier Hand oder mit Benutzung von Hilfsmitteln.

Abgesetzt: Man nennt diejenigen Züge abgesetzt, welche nicht gerade fortlaufen, sondern in kleinen Zwischenräumen gebrochen sind.

Abgestandene: oder abgestorbene Farben sind solche, die ihr frisches und lebhaftes Aussehen verloren haben.

Abstufung der Farben: die allmähliche Abschwächung der Farben, und ihre Durchführung von der höchsten bis zur geringsten Stärke.

Abwechslung: ist bei einem guten Gemälde erforderlich, sowohl in der Zusammensetzung, wie in den Farben. So darf man auf einem Bilde nicht alle gleichen Gegenstände mit gleichem Farbenton decken, z. B. alle Bäume oder alle Grasgründe mit demselben Grün.

Ähnlichkeit: bezeichnet die Übereinstimmung der Züge und Farben eines Gemäldes mit dem dargestellten Gegenstand.

Angstliche (das): Das Ängstliche in der Malerei besteht entweder in unsicherer Pinselführung, bei der jeder Strich die Besorgniss ausdrückt, dadurch das Bild zu verderben, oder auch in allzu genauer Ausführung unbedeutender Kleinigkeiten.

Anlage: Hierunter versteht man gewöhnlich den Anfang eines Gemäldes, die ersten Striche, die erste Gestalt des Ganzen, doch bezeichnet man auch damit den ersten Auftrag der Farben. Genau genommen verdient bloß das Letztere die Bezeichnung Anlage, während das Erstere als Entwurf zu bezeichnen ist.

Anlegen: h. die ersten Farben eines Gemäldes auftragen, die bei der Ausarbeitung meistens durch andere Farben wieder gedeckt werden. Ein einziger Farbenauftrag wird nie ein gutes und kräftiges Kolorit erzielen, nur in solchen Fällen, bei denen Gemälde dem Auge weit entfernt aufgestellt werden sollen, kann man die Farbe einmal und zwar dick auftragen, damit diese auch in der Ferne ihre volle Wirkung behalten. Bei Gemälden aber, die in der Nähe betrachtet werden, müssen die Farben mehr ineinanderfließen, und können deshalb nicht auf einmal dick aufgetragen werden. Auch andere Umstände erfordern oft, dass eine Farbe über eine andere gedeckt werde, so dass die untere etwas durchscheine (S. Lasieren.) Das Anlegen ist ein wichtiger Teil der Malerei, denn wenn dabei etwas wesentliches versehen wird, so kann das Kolorit niemals vollkommen werden.

Anlegepinsel: Die Pinsel, womit die Anlage eines Gemäldes gemacht werden.

Anordnen: In einem Gemälde den verschiedenen Gegenständen einen passenden Platz anweisen. Dabei ist zu beobachten, dass jedes zuviel oder zu wenig, störend wirkt, ferner dürfen einzelne Gegenstände sich nicht auf Kosten der Gesamtwirkung hervordrängen. Jeder Gegenstand soll von seiner vorteilhaftesten Seite dargestellt sein, so dass bei Betrachtung des Ganzen alle Hauptteile leicht zu überschauen sind.

Anrühren: d. h. trockene Farben mit einer Flüssigkeit vermischen, sie zur Malerei brauchbar machen. Zur Ölmalerei werden die Farben mit Öl, zur Freskomalerei mit Kalkwasser, zur Leimmelerei mit Leimwasser, zur Miniatur- oder Gouache-Malerei mit Gummiwasser angerührt. Die Farbe darf nicht so dünn angerührt werden, dass sie auf der Palette zerfließt, sonst würde man blos Lasur erhalten. Die Farbe muss immerhin so dick sein, dass sie deckt, dass sie körperlich ist. Dies gilt aber nur für Öl- und Gouache-Farben, bei Miniatur- und Aquarellmalerei bedient man sich der Farben ganz flüssig.

Auffrischen: Ein Gemälde auffrischen heisst: es reinigen und ihm einen neuen Glanz geben. Man putzt die Gemälde, übermalt die beschädigten Stellen, füllt die ausgesprungenen Stücke auf's Neue aus und überzieht sie wieder mit Firniss.

Aufgerissen, aufgesprungen. An vielen Gemälden bekommen die Farben, wenn sie alt werden, Risse auf

der Oberfläche. Solche Gemälde nennt man aufgerissene Gemälde. Es können hier verschiedene Ursachen einwirken. Sei es, dass die Bilder zu sehr der Witterung ausgesetzt oder ehe sie trocken waren, mit Firniss gedeckt wurden.

Aufnehmen: Eine Landschaft oder einen anderen Gegenstand nach der Natur zeichnen.

Aufsetzen: Lichter aufsetzen heisst die Lichter in ein Gemälde malen. Da dies nun besonders bei den höchsten Blicken nicht streichend geschieht, sondern die Farbe nur kurz und bestimmt aufgetragen wird, so nennt man diese Arbeit aufsetzen.

Aufweichen: Trockene Ölfarbe im Pinsel löst man mit Terpentinöl oder Chloroform auf. Besser ist es jedoch, durch fleissiges Auswaschen die Pinsel stets rein zu erhalten.

Ausputzen: Ein Gemälde von dem Schmutze reinigen, welcher die Farben unscheinbar macht und ihnen Glanz, Frische und Schönheit benimmt.

Aussparen: Einen Ort für eine Figur oder sonst etwas freilassen, und nicht mit Farbe übergehen. So spart man Figuren und Gebäude aus beim Anlegen der Luft. Auch die höchsten Stellen, die Lichter, spart man bei Zeichnungen und Tuschen aus, um so das Aufsetzen von Weiss zu vermeiden.

Baumschlag: Hierunter versteht man die Darstellung der Zweige und Äste der Bäume nebst ihren Blättern. Die Darstellungsweise ist sehr verschieden. Manche legen nur grosse Schattenmassen an und höhen diese mit einigen Lichtern; andere malen kleine, längliche Striche mit verschiedenen Tinten, während einige

sogar so weit gehen, die einzelnen Blättchen genau wiederzugeben. Das letztere Verfahren vermeide man, denn die Hauptsache ist, dass der Baumschlag frei und luftig wirkt.

Behandlung: Man bezeichnet damit die Art, wie man Zeichenstift oder Pinsel führt. Die Behandlung richtet sich nach den Gesetzen der betreffenden Technik, sie ist der rein mechanische Teil der Malerei. Eine leichte, freie und feine Malerei setzt stets eine leichte, geschickte und sichere Hand voraus, während ängstliche und plumpe Malerei eine schwere Hand verrät. Die Behandlung ändert sich nach der Verschiedenheit der darzustellenden Gegenstände. Ist z. B. der Charakter einer Scene wild und feurig, wie bei Schlachten oder ähnlichen Scenen u. s. w., so muss auch die Behandlung keck und feurig sein, während sie weich und sorgfältig sein muss, sobald ihr Charakter Reiz, Schönheit, Anmut etc. sein soll. Eine fleissige Behandlung erfordern die klein ausgeführten Malereien, weil sie in der Nähe betrachtet werden. Es kommt zuweilen vor, dass Kenner eine sehr flüchtig behandelte Skizze einem sorgfältig ausgeführten Gemälde vorziehen, weil sich gerade in der flüchtigen Behandlung manchmal mehr Geist und Schönheit zeigen, die nur schwer in einem Gemälde beizubehalten sind.

Belebt, beseelt: nennt man in der Malerei eine Figur, Gruppe oder Sache, wenn man derselben durch korrektes Zeichnung und richtiges Kolorit ein lebendiges Aussehen verleiht, so dass die Handlung oder die Reg-

ungen der Seele, die angedeutet werden sollen, richtig zum Ausdruck gelangen.

Beleuchten: Die Lichter in einem Gemälde aus-
teilen, ausbreiten, anordnen. Ein einziges Hauptlicht
genügt zur Beleuchtung eines Gemäldes; herrschen zwei
gleich starke Lichter und beleuchten so verschiedene
Partien gleich stark, so ist die Harmonie des Hell-
dunkels gestört.

Beiwerk oder Nebensachen: Hierzu rechnet man
alle Gegenstände, die streng genommen zur Darstellung
des Hauptgegenstandes entweder gar nicht oder doch
nicht unumgänglich nötig sind. Das Beiwerk muss
aber, nach Beschaffenheit der Zeit oder des Ortes der
Handlung, zu genauer Bezeichnung gewählt werden.
Es soll zum besseren Verständnis und zur Charakteri-
sierung selbst der Nebenumstände, wie auch zur Aus-
führung und Ausfüllung der bildlichen Darstellung dienen,
ohne jedoch die Hauptwirkung zu stören.

Blätteln: Die Blätter der Bäume malen. Zum
Blätteln bediene man sich eines stumpfen Pinsels und
ordne die Blätter, welche man recht leicht und rein
wiederzugeben sucht, bald in grösseren, bald in kleineren
Büschen nebeneinander, an.

Blendrahmen: Ein hölzerner Rahmen, der mit
geöltem Papier überzogen ist, und an das Fenster gestellt
ein gedämpftes und gleichmässiges Licht bewirken soll;
denn die Veränderung des Lichtes, welche durch das
Auf- und Niedergehen der Sonne bedingt wird, ist beim
Malen störend. Ferner bezeichnet man mit Blendrahmen

jeden rohen Rahmen, auf welchem ein Gemälde, eine Zeichnung oder dergl. aufgespannt wird, im Gegensatz zu dem äusseren Rahmen, der zur Einfassung, zur Zierde dient.

Blicke: sind in einem Bilde diejenigen Stellen + welche am stärksten vom Licht getroffen werden und deshalb am hellsten erscheinen. Auf runden Körpern sind die Blicke nie gross, weil nur die gerade auffallenden Lichtstrahlen grelles Licht erzeugen, aber auch auf ebenen, glatten Flächen sind die Blicke gering, da nur jene Stellen glänzend hell erscheinen, welche die Strahlen gerade in unser Auge zurückwerfen.

Blicker und Drucker: aufsetzen heisst in der + Malerei, die Lichter heller und die Schatten dunkler machen.

Brechen: bedeutet soviel wie mischen, da man die Farbe, so wie sie die Zusammenstellung ergeben, nicht unverändert benutzen kann. Um das Ab- und Zunehmen der Lebhaftigkeit einer Farbe auszudrücken, muss man sie brechen, d. h. mit anderen Farben mischen. Das richtige Brechen der Farben lehrt allein fleissige Übung, und ist dasselbe für die richtige Farbengebung wesentlich. Siehe Farbenbrechung.

Charakter: soviel wie Merkmal, das Eigentümliche, Unterscheidende einer Person oder Sache, wodurch sich solche von anderen gleicher Art auszeichnet.

Colorit: Die Färbung aller Gegenstände mit ihren natürlichen Farben.

Componieren: Ein Gemälde zusammensetzen, es erfinden und anordnen.

Contrast: ist die Wirkung, welche durch den Vergleich eines Gegenstandes mit einem ganz unähnlichen hervorgerufen wird. Dadurch werden beide hervorgehoben und wirken lebhafter. Was bei einer Vergleichung mit gleichem die Ähnlichkeit bewirkt, erzieht die Unähnlichkeit zweier Dinge zum Contrast. Wenn man einen brutalen Menschen neben einem kalt-sinnigen und gelassenen zugleich sieht, so wird unsere Vorstellung von der Heftigkeit des Einen, durch das gelassene Wesen des Andern lebhafter.

Copie: Die Nachahmung eines Gemäldes, eines Stiches. Im Gegensatz zur Copie steht das Original, das Bild, welches wiedergegeben wird. Da die Copie weit weniger Geschicklichkeit erfordert und eigentlich mehr die Hand und das Auge als die Seele beschäftigt, so ist sie stets minderwertig gegen das Originalgemälde, da dieses die Einbildungs- und Erfindungskraft in steter Thätigkeit erhält und jeder Pinselzug Überlegung fordert. Auch wenn man die Natur vor sich hat, um dieselbe wiederzugeben, so gehört doch zu der täuschenden Darstellung eines Körpers auf einer glatten Fläche, wegen der dazu erforderlichen künstlichen Verteilung des Lichtes, der Schatten und der Farben, sowie der Anordnung und Ausführung der verschiedensten Teile, weit mehr Geschick und Kenntniss, als wie zur Nachahmung eines bereits fertigen Gemäldes. Deshalb

sind auch Malereien nach der Natur als Originale zu betrachten.

Copieren: heisst eine Zeichnung, die von einem anderen erfunden, genau nachahmen. Langes und fleissiges Copieren ist für die Vorbereitung eines Künstlers unerlässlich, denn dadurch erhält er Sicherheit in der technischen Ausführung. Niemals wird er etwas Bedeutendes zustande bringen, wenn die Ausbildung der Hand vernachlässigt und dadurch unfähigt wird, die Gedanken des Künstlers wiederzugeben.

Detail: Einzelheit, Teil eines Ganzen. Ins Detail gehen heisst Rücksicht nehmen auf Einzelheiten, Kleinigkeiten. Mangel an Detail lässt ein Bild kalt, während ein Zuviel leicht vom Hauptgegenstande ablenkt.

Deutlichkeit: Alles, was wir in seiner Art oder Gattung klar unterscheiden können, ist uns deutlich.

Drucker: So nennt man gewisse, teils sehr helle, teils sehr dunkle Striche mit starken Farben auf den nächsten und vordersten Gegenständen des Gemäldes; sie scheinen die anderen Gegenstände gleichsam zurückzudrängen. Benutzt man z. B. einen hellen Drucker zur Aufblickung beleuchteter Stellen, so treten diese dem Auge näher. Dunkle Drucker in den Winkeln und zur Verstärkung der grössten Schatten bringen durch den Contrast mit den hohen Lichtern, diese erst zu ihrer vollen Wirkung. Ein einziger Strich vermag oft mehr, als der grösste Fleiss in Colorits.

Dunkel: Bei einem Gemälde versteht man unter

Dunkel die Schattenmassen, welche die Lichtmassen heben sollen. Man bezeichnet ein Bild als zu dunkel, wenn der Maler allzu tiefe und monotone Töne gebraucht, und die Schatten zu sehr gehäuft und übertrieben hat. Wird ein Bild durch die dazu verwandten schlechten Farben mit der Zeit dunkel, so sagt man, „es dunkle nach“.

Dunkel halten: Eine dunkle Farbe geben. Oft hält man den Vordergrund dunkel, um den Hintergrund tiefer erscheinen zu lassen, und umgekehrt sucht man durch einen dunklen Hintergrund nähere Gegenstände hervorzuheben.

Durchscheinende: Durchsichtige Farben sind alle Saftfarben. Sie müssen so dünn aufgetragen werden, dass die anderen Farben, welche man damit lasiert, durchscheinen.

+ Eigentümliche oder Lokalfarbe: Die Farbe, welche jedem Gegenstande an dem Orte, an dem er gesehen wird, eigen ist. Die Lokalfarbe des Grases ist grün, die des Himmels ist blau. Je nachdem aber der grüne Rasen von dem hellen Sonnenlichte, dem einfachen Tageslicht oder von reflektierendem Lichte beleuchtet wird, verändert sich das Grün. Ebenso verändern sich alle anderen Farben, je nach dem Licht oder Schatten, in dem sie liegen, oder der Luft, welche sich zwischen ihnen und dem Auge befindet. Diese eigentümlichen Farben der Gegenstände sind für den Maler sehr wichtig, denn obgleich man sie an vielen Gegenständen willkürlich annehmen kann, dienen sie auch zur Hervorhebung der

Hauptfiguren, zur Anordnung der Massen und zur Verbindung von Gruppen, wozu das angenommene Hauptlicht nicht immer benutzt werden kann. Erscheint dieser oder jener Gegenstand an der Stelle, wo er sich befindet, beleuchtet und würde er aber beschattet eine bessere Wirkung für das Ganze erzielen, so malt man ihn mit dunklen Lokalfarben und erreicht damit denselben Zweck.

Einschlagen sagt man von einem Gemälde, wenn das Öl respekt. die Farben so in den Malgrund eindringen, dass die Farben matt und mager aussehen.

Entfernung: bezeichnet den scheinbaren Abstand eines Gegenstandes von denen, welche sich im Vordergrund befinden. In der Natur ist die Entfernung eine wirkliche, während auf der Zeichnung die Gegenstände alle gleichweit von dem Auge des Beschauers sich befinden. Um nun nach der Beschaffenheit der Darstellung einen Gegenstand weit, den anderen nahe erscheinen zu lassen, bedient man sich dreier, in der Natur begründeter Mittel. 1) Durch die verhältnismässige Verkleinerung der Gegenstände; 2) durch die Unbestimmtheit der Umrisse, und 3) durch die Schwäche des Lichtes, des Schattens und der Farben. Über die Verkleinerung der Gegenstände belehrt uns die Perspektive. Die Optik, sowie eigene Erfahrung lehrt uns zu beurteilen, in welcher Entfernung Gegenstände im Ganzen oder in ihren Teilen sichtbar bleiben, hierbei muss man aber besonders Rücksicht nehmen auf die Beschaffenheit der Luft und des Grundes, von dem sich die Gegenstände

abheben. Jeder hat schon erfahren, dass bei hellem Wetter alle Gegenstände deutlicher sind und näher gerückt erscheinen, während nebliges Wetter alles mit einem Flor zu überziehen scheint, den Formen und Umrissen ihre Schärfe, den Farben und dem Lichte ihre Lebhaftigkeit, den Schatten ihre Stärke benimmt. Je grösser der Raum zwischen Auge und Gegenstand, desto undeutlicher erscheint der letztere. Sollen daher auf einem Bilde Gegenstände als sehr entlegen erscheinen, so zeichnet man die Formen unbestimmter, und malt Licht, Schatten und Farben immer matter und schwächer, bis am Ende alles ganz flach erscheint, die Schatten verschwinden, die Farben sich in blaue oder graue Luftfarben auflösen und alles in eine Masse verfließt. Auch der Grund, von welchem sich die Gegenstände abheben, ist von Bedeutung. Ein mit Schiefer gedeckter Turm bleibt z. B. noch in grosser Entfernung sichtbar, wenn er den hellroten Abendhimmel hinter sich hat. Ebenso verhält es sich mit einem weissen Hause, das einen dunklen, waldigen Berg zum Hintergrund hat. Gibt man aber dem Schieferturm den dunklen Berg, dem weissen Haus einen Schneeberg zum Hintergrund, so verlieren beide schon bei kurzer Entfernung an Deutlichkeit. Aber auch bei nahegelegenen Gegenständen hebt sich ein weisser Körper deutlicher von einem schwarzen ab und umgekehrt.

Entwurf: Ein Werk, das nur nach seiner Hauptform, nach seinen Hauptteilen gezeichnet, in keinem Stücke aber ausgearbeitet ist. Man macht Entwürfe von

einzelnen Figuren, wie auch von ganzen Gemälden, um die Wirkung des ganzen, die Verhältnisse der Teile zu einander besser beurteilen und die nötigen Abänderungen treffen zu können. Ohne Entwurf zu arbeiten, würde sich sicherlich durch eine schief gezeichnete Nase, schielendes Auge, steifen Fuss u. s. w. rächen. Ebenso wie bei grossen Gemälden, die einmal verfehlte Gruppierung und Anordnung der Massen nicht wieder zu verbessern ist. Auch gehorcht die Hand nicht immer der Einbildungskraft, oft ist auch die Idee des Zeichners noch nicht klar genug entwickelt und erst ein mehrmaliger Entwurf bringt den gewünschten Ausdruck. Die Entwürfe sollen ferner Eingebungen des Augenblickes fixieren, denn eine glückliche Idee wird der Künstler so schnell wie möglich zu skizzieren suchen, ehe dieselbe ihre erste Klarheit verliert.

Farbenauftrag: Die Art, wie man die Farben auf die Fläche setzt, welche bemalt werden soll.

Farbenbrechung: ist das Vermischen einer Farbe mit einer anderen, um ihren grellen Ton zu dämpfen. So bricht man das Blau und Grün, wenn es matt erscheinen soll, mit Zinnober. Auch die anderen Farben bricht man auf diese Weise, wenn sie nicht gerade im hellsten Lichte stehen, denn der Kontrast dieser matten, gebrochenen Töne erhöht und verstärkt den Glanz der ganzen Farben. Das Brechen der Farbe ist unumgänglich notwendig, wenn man der Natur getreu sein und dem Gemälde Wahrheit und Harmonie verleihen will. Es ist leicht verständlich, dass 1. diejenigen Teile,

welche theils halb, theils ganz beschattet sind, nicht dieselbe Frische haben können als die übrigen Teile, die dem vollen Lichtstrome ausgesetzt sind; 2. wenn Teile eines Bildes weit von uns entfernt, und sich viel Luft zwischen ihm und dem Auge befindet, so dämpft diese Luft gleich einem Flor; zudem mischen sich unter die Schatten und Halbschatten noch eine Menge Widerscheine von den umgebenden Körpern, welche ihnen etwas von ihrer Farbe mitteilen. — Das Brechen der Farbe ist nicht mit dem Mischen zu verwechseln. Alle gebrochenen Farben sind zwar gemischt, aber nicht alle gemischte Farben sind gebrochen, denn viele Farben geben vereinigt eine neue ebenso frische Farbe, als einzeln, z. B. Karmin und Ultramarin oder Preussischblau, Karmin und Chromgelb etc.

Farbengebung: Der Teil der Malerei, welcher sich mit dem Colorit beschäftigt und folglich das Wesen derselben ausmacht; er umfasst 1. Licht und Schatten, 2. das helle und dunkle der Farben, 3. die eigentümlichen oder Lokalfarben, 4. die Harmonie, 5. den Ton und 6. die Behandlung der Farben.

Feindschaftliche Farben: sind solche, welche miteinander vermischt ihre Schönheit einbüßen und eine dritte harte, unangenehme Farbe hervorbringen; nebeneinander gestellt wirken sie ebenfalls hart und störend.

Feinheit: Dies Wort bezeichnet oft die ängstliche und glatte Ausführung von Malereien und Zeichnungen. Der Kenner aber liebt an einem Kunstwerk den Fleiss, die sichere Hand, die Kühnheit und Richtigkeit. Fein-

heit nennt man auch die Wahrheit, mit welcher sich der Ausdruck des Charakters in allen Zügen und Geberden einer Figur äussert.

Ferne: Hierunter versteht man die hintersten Gegenstände eines Gemäldes, besonders einer Landschaft. Da die Luft die entfernten Gegenstände einhüllt und ihre Wirkung für unser Auge abschwächt, so muss man beim Malen dementsprechend die fernen Partien verschwommener anlegen, und zwar je mehr, je näher sie dem Horizont kommen.

Fertigkeit: Die Geschicklichkeit schnell, richtig und gut zu zeichnen, und mit wenigen Strichen den Charakter auszudrücken. Nicht ist damit flüchtiges, übereiltes Zeichnen zu verwechseln.

Fett: Man versteht unter einer fetten, markigen Malerei, ein reich mit Farbe gesättigtes Gemälde, an dem alle Teile so kräftig überarbeitet sind, dass nirgends die Malfläche durchschimmert. Im Gegensatz zu einem fetten Farbeauftrag steht die Magerheit desselben, die durch allzu dünnen Farbeauftrag entsteht. Auch die Züge der Reissfeder können fett oder mager sein. Unter fetten Strichen versteht man alsdann breite, dunkle und reine Züge, unter mageren aber matte, trübe und unreine Züge, welche der Zeichnung weder Kraft noch Leben verleihen.

Fleiss, Fleissig. Mit Fleiss malen ist das Bestreben, einem Kunstwerk in seinen kleinsten Teilen die höchste Vollendung zu geben. So dankbar auch der Fleiss bei Miniaturgemälden und all den Malereien ist,

die man in der Nähe betrachtet, so kann er bei grösseren Gemälden doch gegen andere wichtige Vorzüge zurücktreten, als da sind: hohe, feurige Komposition, Grösse des Charakters, Kühnheit der Zeichnung, Schmelz des Colorits u. s. w. Wenn diese Vorzüge Herz und Auge des Beschauers fesseln, so wird er nicht untersuchen, ob diese oder jene Kleinigkeit genauer ausgeführt sein könnte. Übertriebener Fleiss aber schadet oft einem Kunstwerk, indem er vom Ganzen den Sinn auf das Besondere leitet, und auch leicht gegen Regeln der Optik und Perspektive verstösst. Denn an einem entfernten Baume vermag man nicht mehr die einzelnen Blättchen zu unterscheiden, ebensowenig wie bei einer entfernten Figur die einzelnen Gesichtsteile.

Flau: ist die Bezeichnung für das sanfte, weiche, verblassene Wesen eines Bildes, besonders der Ferne einer Landschaft, wodurch das Duftige in der Natur zum Ausdruck kommt.

Flüchtig: Das Flüchtige in der Malerei kann bald ein Fehler, bald eine der vorzüglichsten Eigenschaften eines Künstlers sein. Bei einem Gemälde, bei welchem Genauigkeit und fleissige Ausarbeitung verlangt wird, ist Flüchtigkeit ein Fehler. Während sie bei Entwürfen, Skizzen ein grosser Vorteil für den Künstler ist, denn nur ein solcher vermag es flüchtig, d. h. hier mit wenigen sicheren Strichen die Hauptsache auf das Papier zu entwerfen, und so die Eingebungen des Augenblickes festzuhalten. — Ein flüchtiger Pinsel weiss mit wenigen Strichen, die Schatten oder auch die Hauptfarben eines

Bildes so zu verteilen, dass man daraus bereits die Haltung und Harmonie des Ganzen beurteilen kann; man bezeichnet auch damit den leichten freien und zugleich zarten Farbauftrag. — Flüchtige Farben sind diejenigen, welche entfernte, duftige Gegenstände gut zum Ausdruck bringen, oder auch solche, die leicht verblassen.

Frei: Ein freier Pinsel vermag mit grosser Richtigkeit das Leichte und Ungezwungene zu vereinigen; man merkt seinen Zügen nichts Gezwungenes, Ängstliches an. Freiheit der Hand erwirbt man sich aber nur durch lange Übung, und ein Gemälde, das freie Pinselführung aufweist, lässt nie auf einen Schüler, sondern auf einen erfahrenen Meister schliessen.

Frisch. Man sagt von einer Zeichnung sie sei frisch, wenn die Lichter und Schatten die nötige Stärke haben. Bei einem Gemälde verlangt man, wenn es frisch sein soll, ausserdem Auftrag reiner Farben. Im Gegensatz zum Frischen steht das Matte, Schmutzige, Abgeschossene. Eine Zeichnung oder Malerei wird bei der sorgfältigsten Ausführung matt erscheinen, so lange noch die kräftigen Drucker fehlen, oder wenn man die Farben, welche von grellem Lichte getroffen werden sollen, zu sehr bricht. Nicht zu verwechseln sind frische mit hellen Gemälden; denn auch in dunklem Tone gehaltene Bilder können sehr frisch wirken, während gerade helle Bilder oft äusserst matt erscheinen, da ihnen die Kraft der Lichter und Schatten fehlt.

Frostig: gezeichnete oder gemalte Sachen, sind solche, welche ihren Zweck den Beschauer zu erwärmen,

zu fesseln — verfehlen. Das Frostige entspringt gewöhnlich dem Mangel an Begeisterung. Aber auch allzuffleissig und ängstlich ausgeführte Malereien tragen diesen Charakter, weil unter einer langwierigen Arbeit oft ein Teil des ersten Feuers, mit dem man sie begonnen hat verfliegt. Manchmal vermag auch die Hand die Idee des Zeichners nicht in der gewünschten Kraft zum Ausdruck zu bringen und erzielt dann auch nur frostische Zeichnungen oder Malereien.

† Gebrochene Farbe: ist eine solche, die durch vermischen mit einer dunkleren Farbe, etwas von ihrer Lebhaftigkeit eingebüsst hat. Man bricht z. B. Indigo mit Zinnober, wenn ersteres unvermischt zu grell sein würde.

Gegenstücke: Man bezeichnet damit zwei Gemälde von gleichem Umfange, welche einander ähnliche Motive behandeln. So stellt man 2 Landschaften, 2 Seestücke, 2 zu einander gekehrte Porträts, u. s. w. als Gegenstücke zusammen. Bei Landschaften hat man darauf zu achten, dass die Hauptgruppen bei beiden Bildern nicht auf der gleichen Seite sich befinden, sondern einander gegenüberstehen.

Geistreich, geistvoll: Eine Zeichnung ein Gemälde ist geistreich behandelt, wenn freie und kühne Züge, sowie Drucker von grosser Wirkung, den dargestellten Gegenständen Charakter, Geist und Leben verleihen.

Gekünstelt: sind alle Bilder, bei welchen der grösste Fleiss auf Nebensachen und Verzierungen ver-

wandt ist; ferner solche, bei denen man die gewünschte Wirkung durch ängstliche, unnatürliche, müheselige Behandlung hervorzurufen sucht. Alles Gekünstelte steht aber in lebhaftem Widerspruch mit dem wirklich Schönen, dessen eigentlicher Reiz in dem einfachen, natürlichen, ungesuchten Wesen besteht.

Geleckt: nennt man in der Malerei jene Ausführung, welche durch übertriebenen Fleiss, übertriebene Brechung und Vertreibung der Farben der Darstellung alle Frische und alles freie Leben raubt und dafür dem Ganzen einen kleinlichen Charakter aufprägt.

Gemein: bezeichnet das Gewöhnliche, Alltägliche, Missfällige. Man unterscheidet das Gemeine der Gesinnung von dem der Handlung, der Situation. Das letztere ist eigentlich nur zulässig, wenn es als Kontrast wirken soll. Die Werke David Tenier's, seine Bauernfeste, Trinkgelage etc. haben stets, trotz der meisterhaften Ausführung etwas gemeines, aber auch die Werke Raphaels können durch schlechtes Copiren zu gemeinen Malereien herabsinken.

Geschmack: ist die Fähigkeit, in der Kunst das Schöne, Wahre und Richtige von dem Mittelmässigen, Falschen und Fehlerhaften zu unterscheiden.

Gestrichelt: mit kleinen Strichen ausführen. Besonders bei der Miniaturmalerei findet diese Manier Anwendung. Man setzt bei diesen so lange kleine Striche aufeinander, bis die Farben ihre nötige Stärke haben.

Gezwungen: können sowohl die Bewegungen

einer Figur, wie auch die Anordnung verschiedener Gegenstände sein. Das Gezwungene in der Malerei ist als ein Hauptfehler zu betrachten, da es dem Freien und Natürlichen widerspricht.

— Glanz: der blendende Schein der Farben. Besonders bei Ölgemälden wird das Licht oft so stark zurückgeworfen, dass man genötigt ist, den Standpunkt zu wechseln, um das Bild deutlich sehen zu können. Starke Firnisse vermehren oft noch diese störende Wirkung.

Glühend: So bezeichnet man alle Farben, welche sehr hoch, frisch und lebhaft wirken.

— Grell: Bei grellen Gemälden sind die Farben zu bunt, die Übergänge zu hart, die Schatten und Farben zu wenig verschmolzen. Licht bezeichnet man als grell, wenn es zu sehr mit dem Schatten kontrastirt.

+ Halbschatten: ist der gebrochene Ton, welcher aus der Vermischung von Licht und Schatten entsteht. Ein Körper, in volles Sonnenlicht gestellt, zeigt auf der einen Seite das höchste Licht und auf der entgegengesetzten Seite den tiefsten Schatten. Zwischen Licht und Schatten befindet sich aber ein Zwischenraum, welcher weder die Helle des einen noch die Dunkelheit des anderen besitzt, vielmehr den Übergang beider bildet, dies ist der Halbschatten.

Harmonie: bezeichnet in der Malerei die Zusammenstimmung aller Teile zu einem Ganzen, sowohl in Anordnung, Zeichnung wie Farbengebung. Auch hinsichtlich der Perspektive verlangt die Harmonie genaues Zusammenstimmen aller Teile.

Hässlich: Das Hässliche der Form ist die Verwirrung, die Misstimmung, das Unebenmass der Teile eines Ganzen. Sei es, dass die Teile zu gross oder zu klein sind, nicht in den Rahmen des Ganzen passen oder den Erwartungen des Auges widersprechen.

Hauptschatten: der dunkelste oder eigentliche Schatten eines Gemäldes, im Gegensatze zu dem Halbschatten, welcher aus der Vermischung von Licht und Schatten entsteht.

Helldunkel: die Verteilung heller und dunkler Parteen in einem Bilde durch Wahl der Farben und Beleuchtung nach bestimmten Grundsätzen. Ursprünglich bezeichnete man mit Helldunkel ein Gemälde, welches in einer Farbe ausgeführt war. Licht und Schatten wurden dabei durch hellere oder dunklere Mischung der betreffenden Farbe, angezeigt.

Hervorheben: Ein Gemälde in Licht, Schatten, Umrissen und Farben zu behandeln, das einige Gegenstände sich zu nähern, andere zurückzutreten scheinen.

Hervortreten: Gegenstände treten hervor, wenn ihre hellen Parteen von einem dunklen und solche von einem hellen Grunde gehoben werden. Die Grenzen eines Gegenstandes werden undeutlich und verschwommen, sobald der Grund mit dem Gegenstande gleiche Licht- oder Schattenstärke hat. Besonders bei Landschaften werden durch den Contrast heller und dunkler Partien die vorderen Gegenstände hervorgehoben und die hinteren zurückgedrängt.

Hintergrund: Diesen bilden die entferntesten Gegenstände in einer Landschaft oder einem anderen Gemälde. Da sich die Luftmasse gleich einem Flor auf die entfernten Objekte zu legen scheint und so Licht, Schatten, Farben und Umrisse bricht, so muss der Hintergrund sehr schwach gehalten und mit gebrochenen Farben behandelt werden.

Horizont: ist die Linie in der Natur, bei der sich Himmel und Erde scheinbar berühren. Der Horizont liegt stets in der Höhe des Auges; er steigt und sinkt, je nachdem der Beschauer hoch oder tief steht. Je höher er steht, desto grösser ist die Fläche, welche er übersieht, je tiefer er steht, desto kleiner ist sie. Auch für die Perspektive ist der Horizont unentbehrlich, weil auf diesem der Augenpunkt, sowie alle zufälligen Punkte festgelegt werden, nach welchen sich die perspektivischen Verjüngungen richten.

Horizontallinie: bezeichnet eine wagrechte Linie, ferner in einem Gemälde jene Linie, welche den Horizont andeutet.

+ Impastieren: Die Farben dick und mehr durch Drucker als strichweise aufsetzen. Ein stark impastiertes Gemälde ist ein Bild, auf welchem die Farben dick aufgesetzt sind.

Interessant: ist alles, was unsere geistige Teilnahme und Aufmerksamkeit erregt. Ein interessantes Bild veranlasst zum Mitfühlen und Mitempfinden. Gefühle der Furcht oder der Hoffnung werden angeregt

und der Geist des Beschauers spinnt die dargestellte Handlung weit aus, ihr bald diese, bald jene Wendung gebend. Solche Gefühle zu erwecken, vermag nur ein Künstler, welcher mit voller Hingabe an seinem Werk malt. Abgesehen von dem Inhalte, kann ein Gemälde auch in seiner Anordnung und Ausführung interessant sein und den Kenner durch seine Technik fesseln.

Kalt: bezeichnet in der Malerei eine Unvollkommenheit des Colorits, welche bei den gemalten Gegenständen Leben und Wärme vermissen lässt. Den Begriff der Wärme und Kälte wendet man gern auf Farben an, und wie man von dem Feuer gewisser Farben spricht, so bezeichnet man wieder andere als kalt. Unvermischt gebrauchte Farben erwecken den Begriff der Wärme, gebrochene aber den der Kälte; starkes Mischen und Zusammensetzen der Farben ist deshalb zu vermeiden. Starkes und volles Auftragen der Farben verleiht dem Bilde ein warmes Colorit, kann aber bei Mangel an Kenntniss und Fertigkeit leicht, hart und bunt wirken. — Manche Gemälde verlieren im Laufe der Zeit die Wärme ihrer Farben, man nennt dies Absterben. Die Ursache ist gewöhnlich das Mischen und Decken von Farben, welche sich gegenseitig zerstören. Am besten halten die Bilder, bei welchen die Farben fett aufgetragen und nur wenig ineinander verarbeitet werden.

Kantig: so viel wie eckig. Da die Hand schneller mit geraden, als wie mit gekrümmten Linien arbeitet so werden die Entwürfe einer Zeichnung gewöhnlich

kantig und erst beim Auszeichnen, soviel wie nötig, abgerundet.

Kleinigkeiten: sind die kleineren Teile eines grösseren. In der französischen Kunstsprache bezeichnet man sie als *détail*. Die Kleinigkeiten, das Detail, eines Hauses sind Fenster, Thüren, etc.

Körnicht: Recht stark, scharf und rein gezogene Umrisse nennt man körnicht; auch von Schattierungen wird dies Wort in gleichem Sinne gebraucht.

Kräftig gemalte Bilder zeigen frisch aufgetragene Farben, sowie volles Licht und tiefen Schatten, während schwach gehaltene Gemälde matt erscheinen, und die einzelnen Gegenstände nur verwirrt und undeutlich erscheinen lassen. Die meiste Kraft verleihen einem Bilde die Drucker, mit welchen man den Schatten vertieft und die hellen Stellen hebt.

Lasieren: Eine Farbe mit einer anderen Durchsichtigen übermalen. Dadurch dass die untere Farbe durch die darüber liegende durchscheint, entsteht eine dritte Farbe, welche schwerlich durch das Vermischen beider Farben erzielt würde. Die untere Farbe muss stark und durchdringend, die obere aber weich sein und nicht decken. Durch das Lasieren wirken die eigentümlichen Farben voller und saftiger, ferner verleiht es ganzen Massen eine vollkommene Harmonie. Man legt deshalb oft die Hauptpartieen so an, dass man sie ganz mit dünner Farbe überlasieren

kann; beim Untermalen sind dann nur kräftige Farben zu wählen.

Lebhaftigkeit: Das frische und belebte Aussehen welches nur reine Behandlung kräftige Lichter und Schatten, an Zeichnungen und Gemälden verleihen.

Leicht, Leichtigkeit: in betreff der Gedanken wie der Ausführung sind bei der Malerei eine schätzbare Eigenschaft. Die Leichtigkeit in Gedanken zeigt sich in dem natürlichen Zusammenhang, und der Aufeinanderfolge der dargestellten Objekte. Im Ausdruck zeigt sich die Leichtigkeit in fließenden und sicheren Umrissen, welche nichts unbestimmt lassen, sowie in kecken Pinselstrichen, welchen man nicht weit nachgeholfen hat. Ein Zeichner muss die Darstellung aller Formen vollständig beherrschen, ehe ihm die Leichtigkeit des Ausdrucks gelingt.

Licht: Man bezeichnet damit in der Malerei nicht nur das beleuchtende Licht, sondern auch die beleuchteten Stellen eines Gemäldes.

Lichter: so nennt man in Gemälden jene Stellen, auf welchen das einfallende Licht fast seine volle Stärke behält.

Lokalfarbe: Siehe — Eigentümliche Farben.

Luft: Hierunter versteht man in der Malerei im allgemeinen den Himmel und das Gewölk. Die wolkenlose Luft erscheint desto hochblauer, je weniger sie mit Dünsten angefüllt ist. Da nun zunächst auf die Erde die meisten und stärksten Dünste sich lagern, und ferner das Auge bis zu dem Horizont eine grössere Luftmasse

zu durchdringen hat, als wenn es gerade über sich blickt, so ist die Luft gegen den Horizont hin in grauem Tone zu halten. Im Winter ist die Luft klarer und die Farbe des Himmels kräftiger, ja härter wie im Sommer. Im Herbst ist sie am meisten mit Grau gemischt und daher sanfter. Eine Herbstlandschaft ist deshalb stets die dankbarste.

Luftig: Was sehr leicht und schwebend, oder wie die Luft mit Dünsten untermischt scheint. Luftige Behandlung erfordert sehr weiche Umrisse, sowie sehr zarten Farbanauftrag. Bei entfernten Gegenständen müssen alle Farben- und Schattentöne sehr gebrochen und verschmolzen erscheinen.

Luftperspektive: Diese lehrt, welche Veränderung die Farben und Schatten der körperlichen Gegenstände durch ihre Entfernung von unserem Auge erleiden. Je weiter ein Körper von unserem Auge entfernt wird, desto mehr verliert die Lebhaftigkeit seiner Farben. Die kleinen Tinten und Schatten nehmen nach und nach ab und verschwinden zuletzt ganz, so dass der Körper einfarbig und flach erscheint. In grosser Entfernung schwindet die Farbe ganz, und alle Gegenstände, so verschieden sie sonst an Farbe sind, nehmen die Luftfarbe an. So lehrt die Luftperspektive die Regeln, nach welchen alles zu Licht, Schatten und Kolorierung gehörige, je nach der Entfernung vom Auge, abgeändert werden muss.

Manier: bezeichnet das eigene Verfahren eines jeden Malers bei der Bearbeitung seines Werkes. Wie die Handschriften unter einander verschieden sind und

jeder Mensch darin seine eigene Art hat, so besitzt auch der Künstler seine eigene Manier im Zeichnen und Malen.

Mannichfaltigkeit: Die Abwechslung in den Gruppen, den Stellungen der Figuren, dem Tone der Farben und andern zufälligen Dingen.

Markicht: In der Zeichnung liegt das Markichte in der starken und gleichmässigen Schraffierung, welche durch kräftige Schatten unterstützt wird. Bei der Malerei liegt das Markichte in einem reichlichen und keckem Farbenauftrag, verbunden mit kräftigen Lichtern und Schatten.

Massen: Massen von Licht oder Schatten sind Licht und Schatten, welche sich über grosse Teile des Gemäldes erstrecken und viele Gegenstände zugleich verdunkeln oder beleuchten. Von der richtigen Massenverteilung hängt die Schönheit einer Malerei ab.

Matt: bezeichnet einen Mangel an Lebhaftigkeit. Matte Farben haben keinen Glanz und kein Feuer, sind aber in Abwechslung mit glänzenden zur guten Wirkung erforderlich. Besonders benutzt man matte Farben, um Gegenstände entfernt erscheinen zu lassen.

Mild: Malereien sind mild, wenn Umrisse und Farben weich, sanft und schmelzend sind.

Mischung der Farben: Den Farbenreichtum der Natur wiederzugeben, reichen die ganzen Farben nicht aus, man sucht deshalb durch Mischung der Farben den betreffenden Ton zu erzielen.

Mittelfarben: Jede Farbe, die aus zwei inein-

ander gehenden Farben entsteht, ist eine Mittelfarbe. Die Bezeichnung ändert sich jedoch nach ihrem Ursprung und ihrer Anwendung. So bezeichnet man sie als gebrochene Farbe, wenn sie aus einer abgetönten ganzen Farbe bereitet wird; dient sie aber zum Schattieren zwischen Licht und Schatten, so nennt man sie Zwischenfarbe oder Halbschatten. Die Abnahme der eigentümlichen Farbe eines Gegenstandes, welche sich bei dem Übergang des Lichtes in ganze und halbe Schatten bemerkbar macht, ist nur durch Mittelfarben wiederzugeben. Sie verleihen einem Gemälde erst wahres natürliches Aussehen, welches selbst die beste Erfindung, Zeichnung und Anordnung nicht vermag. Diese Fertigkeit, die Gegenstände in der vollkommensten Farbe der Natur wiederzugeben, ist nur durch grossen Fleiss, unterstützt von einem sehr empfindsamen Auge, zu erlangen.

Mittelgründe: sind jene Teile einer Landschaft, welche zwischen Vorder- und Hintergrund liegen.

Mittelschatten: siehe Halbschatten.

Mühsam: bezeichnet jene Unvollkommenheit, aus welcher wir entnehmen, dass die Arbeit dem Ausführenden viel Anstrengung verursacht hat. Dies Gefühl wird erweckt durch unbedeutende oder durcheinanderlaufende Pinselstriche, welche die Wirkung verbessern oder derselben nachhelfen sollen, aber mehr stören, als wie verbessern.

Nachahmung: heisst, sich die Werke anderer zum Modell nehmen und dieselben genau wieder-

geben. Jene Nachahmung, welche gedankenlos nur jeden Strich nachmalt und selbst die unbedeutendsten Kleinigkeiten ängstlich ausführt, ist zu verwerfen. Dagegen ist das freie und verständige Nachahmen zu dem Zwecke sich an guten Mustern zu üben und zu bilden, die beste Grundlage für späteres, selbstständiges Arbeiten. Denn man kann bei dem Nachahmen guter Werke dieselben Studien wiederholen, welche der betreffende Künstler in der Natur gemacht hat, und lernt die Formen beherrschen, was bei der Wiedergabe der Natur sehr wichtig ist.

Nachdunkeln: sagt man von Farben, welche mit der Zeit immer dunkler und schwärzer werden, und auch diejenigen, mit welchen sie gemischt oder übermalt sind, verderben.

Nachlässigkeit: In Kunstwerken kann eine wohlüberlegte und daher berechtigte Absicht, aber auch tadelhaften Mangel an Fleiss und Genauigkeit zur Ursache haben. In einer Landschaft z. B. ist es von sehr guter Wirkung die entfernten Gegenstände unbestimmt und undeutlich wiederzugeben, da dieses genau der Natur entspricht. Hier kann deshalb nicht von nachlässiger Ausführung die Rede sein. Diesen Vorwurf verdienen solche Malereien bei denen verschiedene Teile nicht die ihnen zukommende Ausführung besitzen.

Nachtstücke: sind Gemälde, bei welchen das Tageslicht durch den Mond oder durch künstliche Beleuchtung — z. B. Fackeln — ersetzt wird. In einem Nachtstücke fehlen alle merklichen Widerscheine und

die eigentümlichen Farben verlieren sich, indem sie den Ton des künstlichen Lichtes annehmen, welcher bald rötlich, bald gelb, bald blau erscheint. Gerade wegen des Mangels an Farbenreiz werden die Nachtstücke nie zahlreiche Liebhaber finden.

Natürlich: sind solche Gegenstände der Kunst, bei welchen man die Wirkung der Kunst für die Wirkung der Natur hält. Das Natürliche zieht an und gefällt, jedes Kunstwerk, welches diese Eigenschaft nicht besitzt, ist unvollständig.

Die Gegenstände aber so wiederzugeben, dass sie uns täuschen und wir ihre Wirklichkeit zu empfinden glauben, ist die schwierigste Aufgabe der Kunst.

Nebensachen: sind Sachen, welche man in Kunstwerken dem Hauptgegenstand beifügt, und welche sich schon in der weniger sorgfältigen Ausführung von diesem unterscheiden. Nebensachen dürfen nie so hervortreten, dass sie das Interesse von der Hauptsache ablenken.

+ Perspektive: Die Wissenschaft, die Gegenstände in derjenigen scheinbaren Grösse zu zeichnen, in welcher sie uns in der Natur sich darstellen.

Platt oder flach bezeichnet in der Malerei alles, was sich nicht rundet oder in seinen erhabenen Teilen nicht genug hervortritt. Runde Körper erscheinen flach, wenn Schatten, Halbschatten und Widerscheine nicht richtig behandelt und genügend verstärkt oder abgestuft sind.

Plump: Eine Zeichnung ist plump, wenn die Umrisse ohne Abwechslung beinahe in gleicher Stärke fortlaufen, die Lichtseite nicht durch feine Linien unterschieden ist und der Halbschatten zur Verschmelzung von Licht und Schatten fehlt. Das unförmliche und schwerfällige Aussehen wird ferner bewirkt: durch hartes und regelloses Schraffieren, sowie bei Figuren durch zu dickes Zeichnen der Gliedmassen mit Vernachlässigung der wellenförmigen Aussprünge.

Prospekt: Die Ansicht eines Ortes oder einer Strasse.

Punktieren: Ein Gemälde durch lauter zarte Punkte, welche mit einem feinen Haarpinsel aufgetragen werden, ausarbeiten.

Quälen: Die Farben quälen heisst, nachdem sie bereits aufgetragen sind, noch viel an ihnen künsteln, um sie zu vertreiben oder zu verbessern.

Rein: Reine Umrisse verlangen scharfe und kräftige Linien, an denen nichts sichtbar verbessert, verwischt oder undeutlich ist. Rein arbeiten heisst auch, einen besonderen Fleiss und Genauigkeit auf die einzelnen kleinen Teile verwenden.

Retouchieren: heisst, ein bereits fertiges Gemälde nochmals verbessernd durchzugehen. Auch alte, verdorbene Gemälde werden oft mit gutem Erfolge retouchiert.

Ruhestellen: sind jene grossen, dunklen Partien, welche das allgemeine Licht in einem Gemälde unterbrechen und mässigen, auf denen das Auge gleichsam

ausruht. Bei einem dunkel gehaltenen Bilde können auch Lichtpartien dem Auge als Ruhestellen dienen; letztere schafft der Maler durch natürliche Lichter und Schatten, welche er auf gewisse Teile des Bildes fallen lässt. Sind solche aber nicht angebracht, so hilft man sich mit dunklen oder hellen Lokalfarben.

Runden, abrunden. Einen Körper in Schatten, Licht und Widerschein so behandeln, dass er rund erscheint. Je weicher und unmerklicher die Übergänge aus dem Licht in den Schatten sind, desto mehr runden sich die Körper.

Saftig: den Pinsel saftig halten, heisst, ihn stark mit Farbe tränken; saftige Züge müssen sehr nass und kräftig geführt werden. Saftig arbeiten, nass arbeiten, die Leinwand stark mit Farbe bedecken

Sanft: Ein Gemälde ist sanft, wenn seine Behandlung weich, Licht und Schatten gut verschmolzen, der Grund gut gedeckt und besonders die Halbschatten sorgfältig behandelt sind. Starke Schatten sind bei sanften Arbeiten nicht zulässig, sie müssen vielmehr gleich dem Lichte gedämpft werden, aber nicht so sehr, dass das Ganze matt erscheint.

Scharf: Genau bestimmt, genau bezeichnet. Scharf ist in der Malerei oft auch gleichbedeutend mit hart, abgeschnitten, schneidend.

Schatten: Der Schatten eines beleuchteten Körpers ist diejenige Stelle, welche am schwächsten vom Lichte getroffen wird und dadurch ihre Farbe zu verändern scheint. Werden in einem Gemälde die Schatten

zu schwach gehalten, so sieht alles flach aus und viele kleine Vertiefungen gehen dem Auge ganz verloren. Zu starke Schatten bringen aber leicht einen harten Charakter hervor und verwischen ebenfalls das Detail. Bei der Wahl der stärkeren und schwächeren Schatten hat man auch Rücksicht auf das Colorit zu nehmen, da einige Farben starke Schatten vertragen, andere aber schwache Schatten verlangen. Sehr schwierig ist es, die Farbe des Schattens zu bestimmen. Ein sehr angenehmes Colorit erzielt ein gleichnässiger Farbenton für sämtliche Schatten. So hält man ihn z. B. grünlich, gelblich, bräunlich etc., um aber alle Härte zu vermeiden, benutzt man Mittelfarben und zum Teil auch Wiederscheine. Es ist dies ein sehr schwieriger Punkt des Colorirens, denn nur durch fleissige Übung und reiche Erfahrung lernt man den richtigen Farbenton der Schatten kennen.

Schattierung: Nuance, bezeichnet die Veränderung, die eine Farbe erleidet, je nachdem sie von stärkerem oder schwächerem Lichte getroffen wird. Die Farbe muss jedoch den Namen ihrer Gattung als rot, blau, gelb behalten. Hieraus ergiebt sich die Mannigfaltigkeit der Mittelfarben, von deren richtiger Behandlung ein grosser Teil des Colorits abhängt

Schlagschatten: der Schatten, den starkbeleuchtete Körper auf einen hellen Grund werfen.

Schmelz der Farben: findet man in allen Farben der Natur; man sucht diesen Schmelz in Gemälden durch weiches, duftiges und fliessendes Colorit wiederzugeben.

Schmutzig: sind jene Farben, welche durch ungeschickte Behandlung oder Mischung ihren Glanz verloren haben. Manchmal geschieht es auch absichtlich, um Farben zu brechen und unscheinbar zu machen; man gebraucht solche für entfernte Gegenstände oder Nebensachen.

Schneidend: sagt man von Farben, welche hart neben einander stehen und nicht genug vertrieben sind.

Schwach: Dieses Wort hat in der Malerei verschiedene Bedeutung. Schwache Haltung bezieht sich auf Schatten und Colorit; schwache Anlage verlangt ein öfteres und stufenweises Überarbeiten. Im allgemeinen bezeichnet schwach etwas Mittelmässiges und Unvollkommenes.

Schwer, schwerfällig: Zeichnungen und Male-reien, welche der gefälligen Leichtigkeit und Ungezwungenheit widersprechen, erregen stets die Vorstellung des Unbehülflichen und Plumpen. Die Ursache liegt entweder in der Zeichnung, oder in einer schweren Bearbeitung von Licht und Schatten, und einem harten, gezwungenen Farbauftrag.

Sicher: Sichere Umrisse sind solche, welche mit leichter und fester Hand, der Natur getreu, gezeichnet sind.

Sparen, aussparen: Gewisse Teile in einem Bilde weiss lassen, nicht mit Farbe übergehen.

Stärke, Kraft: besitzen solche Gemälde, welche tiefe, dunkle Schatten und kräftige, volle Lichter haben. Doch müssen beide gut in einander verarbeitet werden.

Steif: Man braucht dieses Wort von Figuren, welchen durch die Zeichnung ein Mangel an Leichtigkeit der Bewegung aufgedrückt ist. Doch kann man es auch auf andere Dinge beziehen, wenn ihnen keine Bewegung eigen ist. Die steife Darstellung des Körpers ist höchstens zulässig bei der Zeichnung eines ungeschickten, lächerlichen Menschen.

Streiflicht: Ein Licht, welches durch eine kleine Öffnung und daher nur gewisse Gegenstände in einem Gemälde streift. Solche Lichter trifft man auch häufig in Landschaften; sie drängen bisweilen zwischen Bäumen, Felsen oder anderen hohen Gegenständen hindurch und beleben das ganze Gemälde.

Tockieren: heisst durch Drucker, oder, wie man gewöhnlich sagt, durch Tupfen, arbeiten. Tockierte Malereien wirken in der Ferne sehr gut, sehen aber in der Nähe unschön aus, wenn die Drucker nicht genügend verarbeitet sind. Tockieren ist bei Skizzen sehr angewandt, bei Miniaturmalereien aber zu vermeiden.

Ton: Das Wort Ton hat eine doppelte Bedeutung. Es bezeichnet erstens die Nuance, die Schattierung, in welcher eine Hauptfarbe spielt. Der bläuliche Ton eines Gewandes z. B. kann von dem Widerscheine herrühren, oder die Hauptfarbe geht durch mehrere Töne von dem Lichte zum Schatten über. Zweitens versteht man unter Ton den Charakter, welcher das in einem Bilde herrschende Colorit, einem Gemälde aufprägt. So die schwarzen Wolken des Gewitterhimmels, oder der lachende, heitere Frühlingsmorgen. Es ist

schwer, die verschiedenen Tonarten des Colorits zu beschreiben, oder anzugeben, wie jeder Ton zu erreichen sei. Am besten wird der Ton durch die gebrochenen Farben bestimmt, welche ihren Charakter von der Hauptfarbe annehmen. In der Natur sehen wir, dass bald das blaue Licht des Himmels, bald das rote Licht der Morgen- und Abendwolken sich mit den eigentümlichen Farben der beleuchteten Körper vermischt und der Landschaft ihren Ton verleiht. — Selbstverständlich ist, dass der Ton eines Gemäldes stets seinem Charakter entsprechen muss.

Trocken: ist eine Malerei, wenn ihr das saftige, markige fehlt. Allzu magerer Auftrag der Farben, hartes vereinzelt Nebeneinandersetzen derselben, sowie Mangel an gehöriger Überarbeitung rufen diesen Charakter hervor.

Übergänge: aus einer Farbe in die andere bewirkt man durch Mittelfarben. Zwischen Gelb und Rot bildet Orange gelb den Übergang, zwischen Rot und Blau das Violette. Bei vielen Farben lassen sich die Übergänge nicht so genau bestimmen, stets aber muss der Übergang unmerklich sein. Auch bei Farben, welche ihrer Natur nach nicht verschmolzen werden können, muss man gewisse Übergänge beachten, die dem Auge wohlthun.

Übergehen: heisst soviel wie retouchieren.

Übertreiben, Übertrieben: heisst in der Malerei zu weit gehen und dadurch die Grenze des Natürlichen überschreiten. Der Maler kann die Stärke des Colorits,

die Schatten, die Lichter, die Stellungen seiner Figuren übertreiben.

Umriß: Die äussersten Linien, wodurch die Grenzen und folglich die Formen eines Körpers bestimmt werden.

Unregelmässig: Was nicht nach den Regeln der Kunst gemacht ist.

Untermalen: Die erste oder untere Lage Farben auftragen.

Verbinden: In Zusammenhang bringen. Man verbindet Gruppen und einzelne Teile eines Gemäldes zu einem Ganzen, die Farben unter einander durch Mittelfarben.

Verlieren: heisst die Farben so verarbeiten, dass man den Übergang nicht bemerkt. Dieselbe Bedeutung hat: Die Schatten in die Lichter verlieren. Verlorene Umrisse sind solche, welche unmerklich in den Grund des Bildes verfliessen.

Vermalen: Eine Farbe vermalen heisst, sie unmerklich in die angrenzende Farbe verlieren, um den Contrast beider zu mildern.

Vertreiben: Farben oder Schatten ineinander verarbeiten.

Verwaschen: Nass angelegte Farben oder Tusche wird mit einem reinen, aber feuchten Pinsel so verteilt, dass sich dieselben in den helleren Grund verlieren und keine Ränder ansetzen.

Verzagt: Eine verzagte oder ängstliche Hand kennzeichnet sich durch schwache und unsichere Züge. Die Verzagtheit beruht theils auf Mangel an Übung, theils auf der Furcht Fehler zu machen. Ein ächtes Kunstwerk zeichnet sich durch freie und kühne Behandlung aus. Das verzagte Wesen aber wirkt stets frostig und steif. Der angehende Zeichner suche daher vor allem eine feste und sichere Hand zu erlangen.

Verzeichnet: Eine verzeichnete Figur zeigt grobe Verstösse gegen die Richtigkeit der Umrisse und Verhältnisse. Wenn z. B. die eine Hand grösser ist als die andere, die Arme zu lang, die Augen zu gross sind etc. etc.

Vollendet: ist ein Werk, wenn es mit grösster Sorgfältigkeit bis auf die kleinsten Teile ausgearbeitet ist.

Vordergrund (Vorgrund): umfasst alle Gegenstände, welche der Grundlinie des Bildes und demnach dem Auge am nächsten scheinen. Alle Objekte im Vordergrund bedürfen einer sorgfältigen Ausführung, weil man auch in der Natur alle nahen Gegenstände leicht und deutlich übersehen kann.

Wahr, Wahrheit: Wenn man wahr malen will, so muss man die Gegenstände so darstellen, wie die Natur sie nach Zeit und Umständen uns zeigt und sie folglich keinen Widerspruch in sich enthalten.

Weich: Das Weiche besteht in dem gemässigten Ton und dem sanften Verschmelzen der Farben und Schatten. Sanfter und reicher Auftrag der Farben, öfteres Übermalen und Vertreiben derselben, verbunden

mit leichter Pinselführung, verleiht Gemälden stets einen weichen Charakter. Je mehr ein Bild in der Nähe gesehen wird, desto weicher muss die Behandlung sein. Ganz besonders betrifft dies Miniaturmalereien.

Weichlich: bezeichnet einen Mangel an Kraft und Ausdruck und ist deshalb wohl von dem Weichen zu unterscheiden.

Zurückweichen. Es geschieht oft, dass in einem Gemälde die entfernten Gegenstände nicht genug zurückliegen. Der Fehler liegt gewöhnlich in den Farben, teils auch wenn die näher liegenden Objekte nicht genug durchgeführt erscheinen, in welchem Falle den letzteren durch ausführlichere Zeichnung, bestimmten Farben und stärkeres Ausprägen von Licht und Schatten nachgeholfen werden muss.

Zusammensetzen: Ein Gemälde erfinden und anzuordnen.

Zusammenstimmen: siehe Harmonie.



Dr. Fr. Schoenfeld & Co.

Düsseldorf.

Feinste Oelfarben,

Oel-Wachsfarben,

Ludwig'sche Petroleum-Farben

Firnisse, Oele, Malmittel

für alle Arten der Malerei.

N^o. 9.



N^o. 6.



N^o. 2.



Dr. Fr. Schoenfeld & Co.

Düsseldorf.

Fabrik von Künstlerfarben

für alle Arten der Malerei.



Feuchte Wasserfarben

In Tuben und halben Tuben.

Nr. 2.



Halbe Tube.



In Näpfchen und halben Näpfchen.



Etuis von lackirtem Blech

enthaltend Tuben, Näpfchen und halbe Näpfchen
feuchter Wasserfarben.

Gouachefarben in Fläschchen mit Glasstopfen

Neue Temperafarben.

Dr. Fr. Schoenfeld & Co.

Düsseldorf.

Grosse Auswahl

in Mal- und Studienkasten aller Art.

Atelier- und Feldstaffeleien.

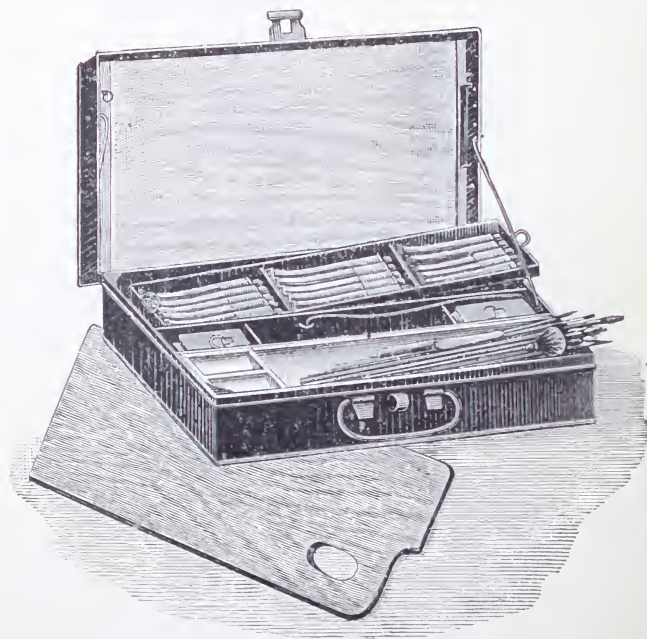
Feldstühle.

Maltuch, Malbretter, Malpappen
und Malpapier.

Paletten, Palettmesser und Malmesser.

Pinsel für alle Arten der Malerei.

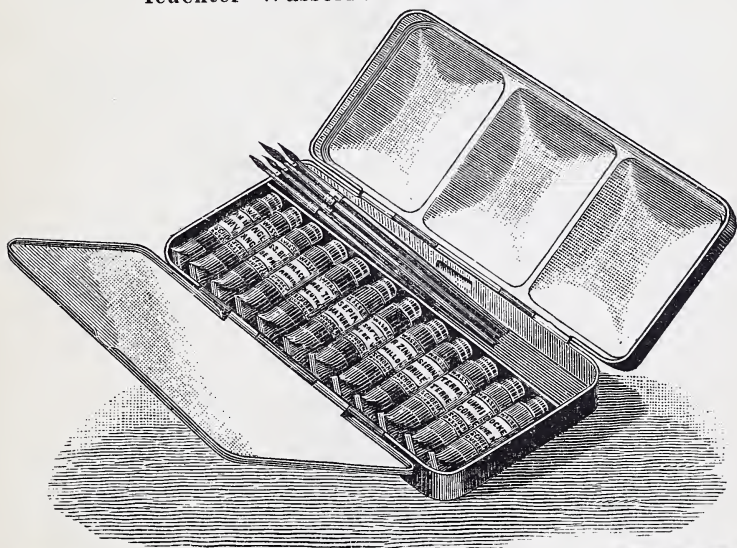
Malschirme.



Studienkasten von lackirtem Blech Nr. 3 36 × 26 cm.

Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf.

Schüler-Etui von lackirtem Blech mit 12 halben Tuben
feuchter Wasserfarben und 4 Pinsel.



Echt Chinesische

Tulchen

feinster
Qualität.

Aufgelöste

Chinesische

Tusche

unverwäschbar.

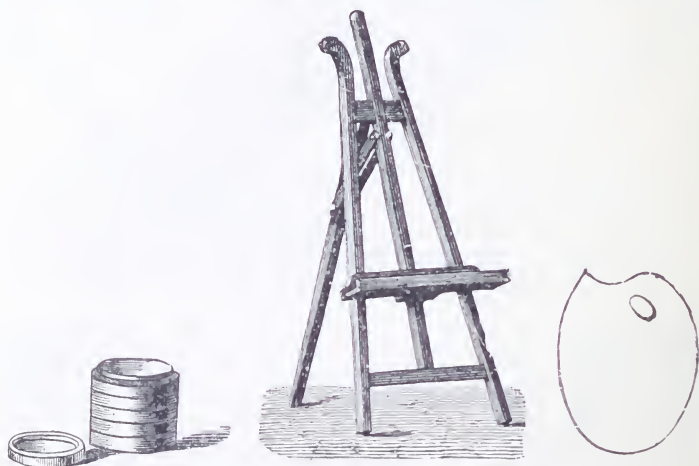


Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf.

Pinsel aller Art.

Zeichenpapiere, Skizzenbücher, Pauspapier,
Heftnägeln, Bleistifte, Kreide, Kohle, Wischer,
Farbschalen und Tuschgläser.

Zirkel und Reisszeuge aller Art.



== Porzellanfarben ==

Casëinfarben, Pastellfarben etc.

Farben für Malerei auf Glas.

Farben zum Coloriren von Photographien.

Sämmtliche Mal- und Zeichen-Ütensilien.

Ein vollständiger illustrirter Catalog wird auf Verlangen gratis
und franko zugesandt.

J. Bossong, Verlagsbuchhandlung in Wiesbaden.

In demselben Verlage sind ferner erschienen:

Bossong's Kunsttechnische Bibliothek für Dilettanten.

Band I:

Schule der Aquarellmalerei

von

Hermann Bouffier

acad. Zeichenlehrer, Lehrer an der Kunst- und Baugewerbeschule
zu Wiesbaden.

Preis 2 Mark.

In elegantem, biegsamen Leinenband 2 Mk. 50 Pfg.

Band II:

Anleitung zur Pastellmalerei

von

Hermann Bouffier

acad. Zeichenlehrer, Lehrer an der Kunst- und Baugewerbeschule
zu Wiesbaden.

Preis 1 Mark.

In elegantem, biegsamen Leinenband 1 Mk. 50 Pfg.

Band III:

Grundriss der Formenlehre

von

Hermann Bouffier

acad. Zeichenlehrer, Lehrer an der Kunst- und Baugewerbeschule
zu Wiesbaden.

Preis 2 Mark.

In elegantem, biegsamen Leinenband 2 Mk. 50 Pfg.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder gegen Einsendung
des Betrages direkt franco von der Verlagshandlung.

J. Bossong, Verlagsbuchhandlung in Wiesbaden.

In demselben Verlage sind ferner erschienen:

Bossong's Kunsttechnische Bibliothek für Dilettanten.

Band IV:

Schule der Oelmalerei

von

Hermann Bouffier

acad. Zeichenlehrer, Lehrer an der Kunst- und Baugewerbeschule
zu Wiesbaden.

Preis 2 Mark.

In elegantem biegsamen Leinenband 2.50 Mk.

Band V:

Lehre der malerischen Perspektive

von

Hermann Bouffier

acad. Zeichenlehrer, Lehrer an der Kunst- und Baugewerbeschule zu
Wiesbaden.

Mit ca. 60 Illustrationen.

Preis 1.50 Mk.

In elegantem, biegsamen Leinenband 2 Mk.

Band VI:

Kleines Handbuch der Liebhaberkünste

30 verschiedene, leicht ausführbare Manieren

von

Hermann Bouffier

acad. Zeichenlehrer, Lehrer an der Kunst- und Baugewerbeschule
zu Wiesbaden.

Mit Illustrationen.

2. Auflage der „Kunsttechnik für Dilettanten“.

Preis 1.50 Mk.

In elegantem, biegsamen Leinenband 2 Mk.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder gegen Einsendung
des Betrages direkt franco von der Verlagshandlung.

J. Bossong, Verlagsbuchhandlung in Wiesbaden.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder gegen Einsendung
des Betrages direkt franco von der Verlagshandlung.

In demselben Verlage sind ferner erschienen:

Bossong's Kunsttechnische Bibliothek für Dilettanten.

Band VII:

Anleitung zur Majolikamalerei

von

Hermann Bouffier

acad. Zeichenlehrer, Lehrer an der Kunst- und Baugewerbeschule
zu Wiesbaden.

Preis 1 Mk.

In elegantem, biegsamen Leinenband 1.50 Mk.

Band VIII:

Anleitung zum Porzellanmalen

von

Josef Krekel

Zeichenlehrer am kgl. Gymnasium zu Hadamar.

Preis 1.50 Mk.

In elegantem, biegsamen Leinenband 2 Mk.

Band IX:

Anleitung zum Lederschnitt

von

M. Zinn

kunstgewerbl. Lehrerin an der Ridder'schen Industrie- und Kunstgewerbeschule
zu Wiesbaden.

Preis 1.50 Mk.

In elegantem, biegsamen Leinenband 2 Mk.

Einsendungen von Manuscripten, Vorlagewerken etc. kunsttech-
nischer Richtung behufs Inverlagnahme sind jederzeit erwünscht.

Hieran schliessen sich und erscheinen in Kürze :

Band X:

Anleitung zur Amateurphotographie.

Band XI:

Anleitung zu Laubsägearbeiten.

Band XII:

Anleitung zur Holzmalerei.

Band XIII:

Lehre der perspektiv. Schattenkonstruktion.

Band XIV:

Anleitung zur Holzbrandtechnik.

Band XV:

Anleitung zur Gobelinmalerei.

Band XVI:

Anleitung zur Kerbschnitzerei.

Band XVII:

Anleitung zur Glasmalerei.

Band XVIII:

Anleitung zur Email- u. Terracottamalerei.

Band XIX:

Anleitung zur Glas- u. Metallätzerei.

Band XX:

Anleitung zur Cameeschneidekunst.



